

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura

(Pintura y Restauración)



TESIS DOCTORAL

**Responsabilidad social y debate artístico en el día de hoy. Los
artistas enfrentados al conflicto armado en la antigua Yugoslavia
(1989-2008)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTOR PRESENTADA POR

Gordana Milanovski

Directora

Dolores Fernández Martínez

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura y Restauración



**Responsabilidad social y debate artístico en el día de hoy. Los
artistas enfrentados al conflicto armado en la antigua
Yugoslavia (1989-2008)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Gordana Milanovski

Bajo la dirección de la Doctora:

Dolores Fernández Martínez

Madrid, 2015

U.C.M.

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Pintura y Restauración

“Responsabilidad social y debate artístico en el día de hoy. Los artistas enfrentados al conflicto armado en la antigua Yugoslavia (1989-2008)”

TESIS DOCTORAL

Autora: Gordana Milanovski
Directora: Dolores Fernández Martínez
Departamento de Pintura y Restauración
Madrid, 2015

AGRADECIMIENTOS:

Doy las gracias a todos los que han contribuido en la elaboración de esta tesis. Especialmente, a mis amigos cercanos y a mi familia, sin cuyo apoyo este proyecto no hubiera sido posible, y para todos los artistas, críticos e historiadores del arte que con sus entrevistas y debates han ayudado a que esta tesis se realice. Un agradecimiento especial a la tutora de esta tesis, por su paciencia y comprensión.

Gordana Milanovski, abril 2013, en Madrid.

Responsabilidad social y debate artístico en el día de hoy. Los artistas enfrentados al conflicto armado en la antigua Yugoslavia (1989-2008)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN:	1
1. Hipótesis de la que se parte	1
1.1 Hipótesis del estado de ánimo de un pueblo ante los acontecimientos recientes	2
1.2 Añoranza de un pasado no resuelto	4
2. Objetivo de la investigación y estado de la cuestión	5
2.1 Aproximación al concepto de la responsabilidad del artista. Fundamentación teórica y actualidad del tema, dentro de las artes plásticas y visuales	6
3. Estructura de esta tesis	8
3.1 El formato de entrevistas	9
4. Procedimientos	11
4.1 Memoria e historia	13
4.2 Problemáticas de las que partimos	15
4.3 Panorama político, económico y social. Ambientación histórica. Breve sucesión de hechos históricos en el periodo objeto de estudio	18
4.4 Repercusión en el mundo del arte	19
5. Puntos de partida y objetivos. Razones comunes y personales para la investigación	21
5.1 La ironía como postura	22
I PARTE	29
CAPÍTULO I: UNA SITUACIÓN POLÍTICA EXPLOSIVA. LA CRISIS EN LA ANTIGUA YUGOSLAVIA. EL MARCO POLÍTICO	29
1. La situación a partir de la muerte de Tito	29
1.1 La voz del artista sobre la antigua Yugoslavia	32
2. El ascenso de Milošević al poder	33
3. El inicio del conflicto entre pueblos Yugoslavos	35
4. Kosovo como zona protegida, la independencia de Kosovo, las relaciones con Serbia y la comunidad internacional. Reseña histórica	38
4.1 Período de la antigua Yugoslavia	39

4.2	Periodo de Milošević	40
4.3	Declaración de independencia	41
5.	Las primeras protestas contra el régimen de Milošević (1991)	42
6.	Las protestas estudiantiles y ciudadanas en los años 1996 y 1997	47
6.1	La carnavalización de la protesta 1996-97	50
7.	El bombardeo de la OTAN sobre la República Federal de Yugoslavia de 1999	53
8.	Cinco de octubre del año 2000 – Bager (Draga) revolución	66
CAPÍTULO II: LA AMBIENTACIÓN SOCIOCULTURAL DE UNA SOCIEDAD EN CRISIS		71
1.	El estado de la política cultural en la sociedad en crisis. La subcultura de <i>turbo-folk</i>	72
1.1	El intento de la reforma de la política cultural	81
1.2	Milica Tomić: Una intervención en el espacio de los tabúes	84
2.	Los nuevos valores establecidos por parte de los nuevos ricos	93
3.	La peligrosa vida cotidiana. El aumento de la delincuencia en Serbia como consecuencia de las sanciones y el bloqueo	98
4.	La existencia en los tiempos de la hiperinflación	113
CAPÍTULO III: LAS INSTITUCIONES CULTURALES. SECTOR NO GUBERNAMENTAL		127
1.	Apertura a una nueva situación. Impulso y finalidad de la fundación Soros	130
1.1	Opinión de los artistas y los críticos de arte: Pros y contra de la Fundación Soros	135
2.	Escuela de Historia y Teoría del Arte	151
2.1	El Trabajo de Milica Tomić: <i>Xy ungelöst – Reconstruction of the Crime</i> , como ejemplo de arte político, subvencionado por la Fundación Soros	155
3.	El Centro para la Descontaminación Cultural	164
CAPÍTULO IV: LAS INSTITUCIONES CULTURALES. SECTOR GUBERNAMENTAL		168
1.	El cambio de las instituciones de cultura estatales como consecuencia de la política nacionalista	171
2.	La Facultad de Bellas Artes (FLU) de Belgrado como refugio	175
3.	El Centro Cultural de Belgrado (KCB)	181
4.	La Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (ULUS)	183
5.	El Museo de Arte Contemporáneo (MSUB)	187
5.1	La política expositiva del Museo de Arte Contemporáneo desde la destitución de su director	188
CAPÍTULO V: EL COMPROMISO ARTÍSTICO		193
1.	El arte comprometido y los artistas que vivieron bajo el régimen de Milošević	194

1.1 El arte peligroso.....	207
2. Las consecuencias de la guerra en el arte de hoy	211
3. Sobre el compromiso en el arte a partir del año 2000. Sobre el Salón de Octubre (Una manifestación de los logros en el campo de las artes visuales)	220
CAPÍTULO VI: COOPERACIÓN CON EL EXTRANJERO. EL PÚBLICO Y LA CRÍTICA DE ARTE EN LOS NOVENTA	230
1. Cooperación con el exterior. Relaciones con otros países	231
2. El público y los medios de comunicación	256
3. La crítica de arte serbia en los años noventa sobre el arte de los noventa	262
II PARTE.....	277
CAPÍTULO VII: ARTE OFICIAL DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA EN SERBIA. ACERCA DE LOS NACIONALISMOS Y LOS ARTISTAS NACIONALISTAS DE LOS AÑOS NOVENTA	277
1. El caso del reconocido y mítico artista serbio Milić de Mačva	278
2. Dragan Malešević Tapi.....	287
3. Dragoš Kalajić: Representante de la “Nueva Derecha” y pintura hiperboreica	289
4. El fin del proyecto cultural nacionalista	303
CAPÍTULO VIII: LOS ACTORES DE LAS ARTES VISUALES DE LA ESCENA INDEPENDIENTE EN LOS AÑOS NOVENTA	308
1. El arte conceptual durante los años setenta como la base del arte de los años noventa	310
1.1 Raša Todosijević	321
1.2 Era Milivojević	334
1.3 Marina Abramović	336
1.4 Pedja Nešković.....	342
1.5 Mileta Prodanović	345
1.6 Mrdjan Bajić.....	349
1.7 Zdravko Joksimović.....	352
1.8 Dragoslav Krnajski	354
1.9 Nina Kocić	356
1.10 Mirjana Djordjević	357
1.11 Dejan Andjelković y Jelica Radovanović	360
1.12 Saša Marković Mikrob	363
1.13 Dragan Papić.....	366
1.14 Vladimir Perić Talent	374

1.15	Biljana Djurdjević.....	376
1.16	Grupo Fia	379
1.17	Zoran Pantelić y la asociación Apsolutno	385
1.18	Grupo Led Art	388
1.19	Grupo Škart.....	393
1.20	Zoran Todorović	397
III PARTE.....		401
CAPÍTULO IX: LA POLITIZACIÓN DEL ARTE EN LOS AÑOS 2000. LOS PROYECTOS ARTÍSTICOS COMPROMETIDOS QUE MARCARON LA DÉCADA		401
1.	La iniciativa del grupo Škart. Iglesia ortodoxa serbia y los grupos de ultra-derecha en los años 2000.....	402
2.	La iniciativa del grupo RUK ante el cierre de la exposición de los artistas albanokosovares en Belgrado, 2008	417
3.	El proceso de integración y los derechos de los inmigrantes en la Unión Europea en la obra de Tanja Ostojić.....	431
4.	El diálogo intercultural en el trabajo de la asociación Kiosk	439
5.	Sobre el proyecto <i>Posetilac</i> (Visitante) de Ivan Grubanov concebido en el juicio al ex presidente de la República Socialista de Yugoslavia, Slobodan Milošević (2001-2003)	443
6.	Revisión de los acontecimientos de los noventa en el arte de hoy. Milica Tomić y el grupo Spomenik: El caso del campo de concentración-mina Omarska y el genocidio de Srebrenica (1995)	452
6.1	El proyecto <i>Cuatro caras de Omarska</i>	458
6.2	El proyecto <i>Estudios sobre Yugoslavia</i> en Srebrenica (1995) del grupo Spomenik	469
7.	Conclusiones	482
7.1	Conclusiones generales	482
7.2	Conclusiones específicas	501
7.3	Obra propia	515
8.	Doctoral dissertation summary	532
9.	Apéndice	538
Entrevistas transcritas en idioma original.....		538
9.1	Entrevista nº 1 realizada al artista plástico y escritor Mileta Prodanović, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008.....	538
9.2	Entrevista nº 2 realizada al artista conceptual Raša Todosijević, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008	543

9.3	Entrevista nº 3 realizada al rector de la Universidad de las Artes de Belgrado, Čedomir Vasić, artista plástico, en su despacho del Rectorado de las Artes de Belgrado, Belgrado, 7 de octubre de 2008	551
9.4	Entrevista nº 4 realizada al crítico de arte Djordje Kadijević en su casa, Belgrado, 12 de diciembre de 2008.....	556
9.5	Entrevista nº 5 realizada al presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (1998-2002) Dragoslav KRNAJSKI, artista plástico, en su estudio, Belgrado, 17 de octubre de 2008	565
9.6	Entrevista nº 6 realizada al artista plástico Ivan Grubanov, en su estudio, Belgrado, 4 de marzo de 2012.....	571
9.7	Entrevista nº 7 realizada al filósofo y artista conceptual Jovan Čekić, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008	579
9.8	Entrevista nº 8 realizada a la historiadora del arte Jasmina Čubrilo, en su casa, Belgrado, 14 de noviembre de 2008	584
9.9	Entrevista nº 9 realizada a la historiadora del arte Irina Subotić, en su casa, Belgrado, 16 de octubre de 2008	586
9.10	Entrevista nº 10 realizada al artista plástico Nikola Džafo, en su estudio, Petrovaradin, 4 de octubre de 2008	588
9.11	Entrevista nº 11 realizada a la artista plástica Jelica Radovanović, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008	590
9.12	Entrevista nº 12 realizada al artista Saša Marković-Mikrob, en la Galería Remont, Belgrado, 10 de noviembre de 2008	596
9.13	Entrevista nº 13 realizada al Grupo Škart (Residuos), en su estudio, Belgrado, 18 de noviembre de 2008	601
9.14	Entrevista nº 14 realizada al artista plástico Uroš Djurić, en su estudio, Belgrado, 24 de noviembre de 2008	608
9.15	Entrevista nº 15 realizada a la directora del Centro para la Descontaminación Cultural, Borka Pavićević, licenciada en humanidades, en su despacho del centro, 6 de septiembre de 2008	612
9.16	Entrevista nº 16 realizada a la directora del Centro Cultural de Belgrado Danica Prodanović, en su despacho en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008.	614
9.17	Entrevista nº 17 realizada al artista plástico Zoran Todorović, en su estudio, Belgrado, 8 de noviembre de 2008	616
9.18	Entrevista nº 18 realizada a la directora de la Galería Remont, Darka Radosavljević, crítica de arte, en la Galería Remont, Belgrado, 25 de septiembre de 2008	619

9.19	Entrevista nº 19 realizada a la fotógrafa Ana Adamović, en su casa, Belgrado, 12 de octubre de 2008	622
9.20	Entrevista nº 20 realizada a la artista plástica Biljana Djurdjević, en su estudio, Belgrado, 14 de diciembre de 2008.....	627
9.21	Entrevista nº 21 realizada a la artista Milica Tomić, en su estudio, Belgrado, 17 de febrero de 2012.....	631
9.22	Entrevista nº 22 realizada a la artista Marina Abramović, por correo electrónico, 24 de septiembre de 2008.	636
9.23	Letra del poema de Rambo Amadeus	636
9.24	Fragmento de la entrevista con Milica Tomić en internet revista <i>Mladi Reporter</i> , realizada por Slobodan Stojičić, sin título; sección cultural, noviembre de 2009.	638
9.25	Entrevista con Dragana Mirković en el semanario <i>Vreme</i> nº 546, realizada por N. Grujičić, título: <i>Dragana Mirković: He recibido ovaciones</i> ; sección cultural, 21 de junio de 2001, Belgrado	638
9.26	Entrevista con Milica Tomić en internet revista <i>Dnevnik</i> , realizada por Boban Stojanović, título: <i>Milica Tomić – Vreme neprestanog ispitivanja</i> (El tiempo de prueba constante); sección cultural, 13 de diciembre de 2010, Belgrado	639
9.27	<i>Xy ungelöst – Reconstruction of the Crime</i> , Milica Tomić – Declaración de artista.....	642
9.27.1	Transkript javnog razgovor o radu Milice Tomić, <i>xy ungelöst – rekonstrukcija zločina</i> , Kuća legata, Beograd, 15. oktobar 2008.....	643
9.27.2	Transcripción de la conversación pública sobre la obra <i>xy ungelöst – reconstrucción del crimen</i> , abierta para el público, celebrada en Kuća legata, en Belgrado, el 15 de octubre del año 2008, (Transcripción realizada por la doctoranda y traducida al español por la misma)	645
9.28	Cronología	648
10.	Bibliografía	674
11.	Índice de ilustraciones	691

INTRODUCCIÓN:

1. HIPÓTESIS DE LA QUE SE PARTE

Las palabras de **Hans Magnus Enzensberger** que cito a continuación explican muy bien cuál es el sentimiento del que arranca esta tesis:

Nikad nisam pravo razumeo čemu nacije. Ljudi koji o njima najradije govore ponajmanje su umeli to da mi objasne – da, oni to čak nisu ni pokušavali. Mislim na strastvene nacionaliste i njihove protivnike, strastvene anti-nacionaliste. Trideset godina odprilike i jedni i drugi mi govore da sam Namac. Ne razumem sasvim dobro njihovu enfazu, jer u ono u šta me uveravaju ja uopšte ne sumnjam, ne protivim se da u to verujem, to mi je odavno dobro poznato. Ipak, ljudi nikako da se umore od iznošenja te skromne činjenice. Na licu im vidim – imaju osećanje da su mi time nešto dokazali, da su mi prosvetlili moju vlastitu prirodu, a sad je do mene da se ponašam u skladu sa sobom, naime kao Namac.

Ali kako? Treba li da budem ponosan? Da se stidim? Treba li da preuzmem odgovornost, i ako treba – za šta? Treba li da se branim, i ako treba – od čega? Ne znam, ali kad pažljivo posmatram lice čoveka spram sebe, otkrivam kakvu mi je ulogu namenio. Tu ulogu mogu da odbacim ili da prihvatim. Ali čak i ako je odbacim, ne oslobadjam je se; jer u izrazu čoveka spram mene već se ocrta reakcija na moju reakciju: pobuna ili zadovoljstvo, odobravanje ili gnev, i to zato što se kao Namac ponašam ovako ili onako. Moja nacionalnost nije, dakle, nikakav kvalitet, nego očekivanje drugih da budem takav i takav. Naravno, samo jedno od mnogih sličnih “očekivanja od uloge”. I u pogledu na moj društveni status, moje porodično stanje, moju životnu dob, mene u svakom društvu presreću izvesne idées fixes, koje me formiraju, ili deformišu, u ono što sam u očima društva: recimo u stanovnika sela, tridesetogodišnjaka, oca porodice, itd. Začudo, sva ta odredjenja mogu se uzdrmati utoliko lakše

ukoliko su opipljiva. Nacionalnost, najapstraktinija i najiluzornija medju njima, istovremeno je i najtvrdokornija¹.

Aunque han pasado más de veinte años desde la descomposición de la antigua Yugoslavia (La República Federal Socialista de Yugoslavia, compuesta por seis repúblicas y dos regiones autónomas), todavía parece temprano analizar el arte de los años noventa, aquel que se hizo en un entorno de guerra, precisamente por la falta de una distancia prudente. Parece que estamos demasiado próximos en el tiempo para poder hablar con un mínimo de objetividad sobre las cosas de nuestro pasado inmediato. Y partimos de la hipótesis de que el concepto de que la “historia es la maestra de la vida” no contará aquí. Se tiene la impresión de que este “santo pueblo serbio”, que “Dios quiere tanto”, como nos dice la tradición, nunca, o al menos en un futuro próximo, aprenderá las reglas del juego.

Así, de la misma manera que expresa Enzensberger, partimos de una sensación, un estado de ánimo, que creo general en mis compatriotas.

1.1 HIPÓTESIS DEL ESTADO DE ÁNIMO DE UN PUEBLO ANTE LOS ACONTECIMIENTOS RECIENTES

Partimos del hecho de que hay una serie de sentimientos y sensaciones que son generales a todo un pueblo, ideas comunes en las que coinciden las generaciones,

¹Versión de la doctoranda: “Nunca he entendido muy bien para qué sirven las naciones. Los que más se animan a hablar de ellas son los que menos supieron explicármelo – ni siquiera lo intentaron. Me refiero a los nacionalistas fervorosos y sus oponentes, los fervorosos antinacionalistas. Desde hace treinta años aproximadamente, los unos y los otros me van diciendo que soy alemán. No entiendo bien su énfasis, dado que no tengo la menor duda en lo que intentan convencerme: no me opongo en creer en ello, lo tengo bien claro desde hace tiempo. Sin embargo, la gente no se cansa de exponer este modesto hecho. Lo veo en sus caras – tienen la sensación de que me han convencido de algo, que me han aclarado mi propia naturaleza, y ahora de mí depende si me portaré acorde conmigo mismo, o sea, como alemán. Pero, ¿cómo hacerlo? ¿Debo estar orgulloso de ello? ¿Debo avergonzarme? ¿Debería sentirme responsable?, y en caso de que sí – ¿responsable de qué? ¿Debería defenderme?, y en caso de que sí – ¿defenderme de qué? No sé, pero al observar la cara de la persona que tengo enfrente, descubro el papel que me ha sido adscrito. Puedo rechazar o aceptar este papel. Sin embargo, aunque lo rechazara, no me estoy librando de él, ya que en la expresión de la persona que tengo enfrente se dibuja la reacción a mi reacción – la protesta o la satisfacción, la confirmación o la ira, precisamente porque siendo un alemán me estoy portando de esta o de otra manera. Mi nacionalidad, pues, no es ninguna cualidad, sino más bien la expectativa de los demás de que yo sea así o asá. Es, naturalmente, sólo una de las muchas “expectativas sobre el papel” aparecidas. Igualmente, si se trata de mi estado social, mi condición familiar o mi edad, en cada sociedad salen a mi encuentro ciertas ideas fijas que están formando, o deformando, lo que soy a los ojos de los demás: por ejemplo, habitante de una aldea, treintañero, padre de familia, etc. No es de extrañar que todas estas determinaciones, siendo más tangibles, se pueden refutar con más facilidad. La nacionalidad, siendo la más abstracta y la más ilusoria entre ellas, también es la más pertinaz”.

ENZENBERGER, Hans Magnus. *Nemačka, Nemačka izmedju ostalog* (Alemania, Alemania entre otras cosas) Belgrado, BIGZ, 1980, pág. 161-162 y párrafo 1 y 2.

acerca del sentimiento de la patria, de la situación en el mundo como país, de las respuestas políticas que se están dando, de cómo nos ven los demás pueblos, etc. Temas que una parte de la historiografía más actual ha clasificado como los “imaginarios sociales”, y que está dentro del estudio de las mentalidades, un término que se viene utilizando desde principios del siglo XX, principalmente a partir de la Escuela de los Annales para definir las estructuras sociales que son expresión de la cultura, que abarca no sólo los eventos culturales sino la “historia de la sensibilidad”, tanto las expresiones de la vida cotidiana como los complejos estudios de la macro-historia.

Así pues, y según parece, nosotros, en los Balcanes, nunca hemos tenido muy claro cómo hay que apartarse mientras que “los grandes”(los países más poderosos de la tierra) están jugando al juego del dominio del mundo (como si fuera cualquier videojuego), mientras que se está librando la gran batalla por los intereses políticos y materiales. Sin pensarlo dos veces, a menudo nos metemos en el centro de los acontecimientos, como si esto nos fuese a traer bien alguno, como si algo se repartiera gratis. Así, según nuestra historia reciente hemos gritado, orgullosos: “¡Mejor muertos que esclavos! ¡Mejor la guerra que el pacto!”, en contra del tratado con la Alemania nazi en el año 1941.



Ilustración 1. Manifestación del 27 de marzo 1941 bajo el lema ¡Mejor muertos que esclavos!
En Subotica (Serbia)

1.2 AÑORANZA DE UN PASADO NO RESUELTO

Pero resulta que no hay nada gratis, y menos en el proceso actual de globalización. Ya no importa tanto el dilema serbio de si otros han tenido la culpa por la desmembración de Yugoslavia, o si por el contrario, fuimos nosotros los que hemos iniciado las hostilidades: al fin y al cabo, sin nuestra aquiescencia nada de esto hubiera pasado (es decir: sin la política del régimen gobernante cuando sucedieron los hechos sangrientos más recientes).

Es paradójico que hoy en día se haya vuelto a hablar de una tal “yugo-nostalgia”, que debe significar que ya echamos de menos la unión entre pueblos y etnias yugoslavas. Está bien, aquellas pequeñas reyertas que tuvimos hace poco ya no cuentan, los muertos, muertos están, así que podemos volver a ponernos nostálgicos y sentimentales con el espíritu del pasado, con la música del pasado.

Yugo-nostalgia antaño significaba otra cosa, tenía que ver con nuestros “trabajadores temporales en el extranjero”² (pues el pueblo Serbio es un pueblo emigrante que trabajaba en el exterior y añoraba la patria), mientras que en la actualidad se trata de añorar nuestro antiguo estado, por el cual hoy podemos viajar cruzando varias fronteras, que separan unos cuantos estados soberanos, si es que nuestro poder adquisitivo nos permite emprender cualquier viaje.

Invoco las palabras de **Marina Abramović** sobre el “sentimiento de vergüenza”³ por la guerra: parece que el individuo, por mucho que se aislara, tenía razón apartándose y observando las cosas desde fuera. Aunque intente olvidar de dónde ha partido, tiene la obligación, ante el mundo y ante sí misma, de representar y defender aquello íntimamente importante de la sociedad y la nación. También el artista plástico **Mileta Prodanović** habla de ese “sentirse incómodo” ante el mundo:

Aun cuando era posible, no fue grato viajar, dado que cualquiera en el mundo pensaba, al verte, que tú eras el emisario personal de Slobodan Milošević. Igualmente pensaba que tú personalmente habías matado a

²Ironía referida a la España contemporánea y la emigración.

³En la Bienal de Venecia del año 1997 Marina ABRAMOVIĆ presentó su trabajo *Barroco balcánico* (Balkan Baroque) que se refería a la Guerra Civil Yugoslava (1991-1995). En esta ocasión declara: “I don't defend anyone, neither the Serbs nor the Bosnians nor the Croats... I'm trying to deal with my own emotions, for example with this tremendous feeling of shame which I have about this war. As an artist, you can only deal with what there is inside you. I'm making this play because it is the only way to react emotionally to the war”.

alguien del país vecino. Era muy difícil explicar a la gente que no todos en Serbia adoraban a Slobodan Milošević⁴.

2. OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Este trabajo trata sobre un período que no ha sido muy afortunado para los ciudadanos de la antigua Yugoslavia, y sin embargo ha movido a los artistas, a través del sentimiento de responsabilidad, para dejar testimonios válidos, que quedarán como documentos complementarios de una época. Es un trabajo que inicié con motivo de la adquisición del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en 2007 y que llevaba por título *La responsabilidad del artista ante los conflictos sociales: El caso de Yugoslavia (1989-2003)*, y del que presentamos una pequeña parte, ampliada, en una comunicación en el Congreso Mundial de las Mujeres en 2008 celebrado en la Universidad Complutense de Madrid⁵. El presente trabajo busca una investigación más profunda en torno al tema tratado.

Este trabajo sobre *Responsabilidad social y debate artístico en el día de hoy. Los artistas enfrentados al conflicto armado en la antigua Yugoslavia (1989-2008)* se propone estudiar el caso de los artistas serbios bajo el régimen de Milošević (1989-2000) y la supuesta democratización del estado posterior.

Aunque en muchas ocasiones ha sido necesario explicar el entorno socio político desde la llegada al poder de Milošević, en general mi trabajo se ha centrado fundamentalmente en el período 1989-2008 (aunque el trabajo del grupo Spomenik (Monumento) consideró hasta finales del 2012).

El objetivo inicial fue averiguar la postura del artista en la sociedad en crisis, entender la herencia del arte conceptual de los setenta, su influencia en el arte de los

⁴Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 539 y párrafo 1, donde se transcribe completa en idioma original. (trad. de la doctoranda)

⁵Comunicación inédita de FERNANDEZ, Dolores y Gordana MILANOVSKI, “Fuerza y ligereza del cuerpo. Las artistas yugoslavas hoy”, en el *1er Congreso Internacional Interdisciplinar sobre las mujeres, MMWW08 (Women's Worlds 2008/ Mundos de mujeres 2008)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 3-9 de julio de 2008 (<http://womensworlds-2888.wordpress.com>). Consultado el 6 de agosto de 2013).

noventa y cómo surgió la politización del arte en Serbia. La práctica artística que emergió en la segunda mitad de los años noventa, comenzó a buscar su apoyo en la realidad social. Después de firmar la paz con las partes en conflicto, quedaron un sinnúmero de temas sociales que se convirtieron en el centro de interés de los artistas. Todo aquello gracias a la única fundación que apoyó la cultura de la sociedad abierta, la de George Soros.

El propósito es descubrir cuáles eran los fines del Fondo para una Sociedad Abierta y su influencia en el arte Serbio, cuáles los pro y los contra de los artistas respecto a la fundación y sus derivados: el Centro para el Arte Contemporáneo y la Escuela de Historia y Teoría del Arte; el desarrollo del arte comprometido en la sociedad cerrada; las instituciones alternativas y el arte oficial de la década. También el arte políticamente comprometido de los años 2000 y su apertura al mundo globalizado.

2.1 APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE LA RESPONSABILIDAD DEL ARTISTA. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y ACTUALIDAD DEL TEMA, DENTRO DE LAS ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES

Los estudios sobre el compromiso social y político de los artistas vienen de lejos. Uno de los libros más emblemáticos de los que parto fue publicado en 1968 por Donald Drew Egbert bajo el título *Social Radicalism and the Arts. Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*⁶, quien se apoyaba en abundantes referencias de revistas y libros procedentes de casi todos los países de Europa pero también de Estados Unidos y México y se proponía como una suerte de historia cultural del radicalismo moderno “tal como aparece reflejado en las teorías sobre el arte”⁷, en las obras artísticas, en las actividades sociales y en las creencias de sus creadores. Y, al mismo tiempo, el libro traza la historia de la “alienación de los artistas de vanguardia frente a la sociedad dominante de los tiempos modernos, la cual ha conducido a muchos de ellos al radicalismo social, a menudo de un tipo

⁶Existe versión castellana de Homero Alsina Thevenet con el título *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

⁷Ibíd. pág. 15.

abiertamente político”⁸. De ahí que el trabajo de Drew Egbert está prolijamente documentado pero en el fondo planea el mito que estuvo ligado al arte de vanguardia desde el comienzo, y es que alguien que es avanzadilla en arte lo es también en política.

En 1997 Jean Clair, el que fuera director del Museo Picasso, publicó en la editorial Gallimard, un librito que cuestionaba el mito y que se titulaba *La Responsabilité de l'artiste*⁹. Con él Jean Clair originó un debate en Francia al cuestionar un tópico que se venía repitiendo desde siempre, y es que las vanguardias eran herederas naturales del espíritu de la Ilustración. Y especialmente sorprendente el capítulo en el que desvelaba las concomitancias del expresionismo con el nazismo alemán. Delicado asunto que queda palmariamente demostrado con el estudio de los casos de Munch, Barlach o Nolde. Pese a todo, y a las afinidades de algunos protagonistas con el régimen de Hitler, todo el arte expresionista fue a parar a la bolsa común del “Arte degenerado”.

Pero es que poco antes, en 1995, se había publicado *L'Art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale* de Lionel Richard¹⁰ y en 1996 *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*¹¹. Con lo cual tenemos que el interés por la posición de los artistas en las guerras, una posición que entra en conflicto con la responsabilidad ante su propia creación, viene ofreciendo interés desde hace ya bastante tiempo. Y la prueba son las grandes exposiciones que se han ido celebrando, en 1995 la exposición *Arte della libertà. Antifascismo, guerra e liberazione in Europa. 1925-1945*¹², la exposición *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, celebrada en Madrid en 2008 en el Museo Thyssen-Bornemisza y, más recientemente, en 2013, la exposición *Arte en guerra. Francia (1938-1947)*, en el Museo Guggenheim¹³, que provenía del Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. El subtítulo, *De Picasso a Dubuffet*, nos indica que se va a centrar en los grandes artistas del siglo XX confrontados a la guerra, no en los testimonios de los artistas menos conocidos.

⁸Ibíd. pág. 21.

⁹Existe versión en español con el título *La responsabilidad del artista: Las vanguardias, entre el terror y la razón*, Madrid, Visor, 1998.

¹⁰París, Flammarion, 1995.

¹¹París, Fayard, 1996.

¹²Celebrada en el Palazzo Ducale de Génova entre el 16 de noviembre de 1995 y el 18 de febrero de 1996.

¹³Del 16 de marzo al 8 de septiembre de 2013.

La tesis, por tanto, tiene una amplia línea de investigación en la que apoyarse y que sirve de referencia, a pesar de que el tema del compromiso de los artistas en una guerra tan reciente como la última de los Balcanes tiene sus ventajas y sus riesgos, como veremos a continuación. Lo que sí hay que reconocer es que, sobre el arte creado durante esta última guerra, en el aspecto en el que lo abordo, apenas se ha escrito nada aún, por lo que me he basado en los textos de los catálogos y en las entrevistas directas a los participantes: artistas, curadores o comisarios, estudiantes, directores de museos o centros de arte y críticos.

3. ESTRUCTURA DE ESTA TESIS

El trayecto que he seguido hasta dar forma a la tesis está basado en primer lugar, en las entrevistas a los artistas, críticos de arte, licenciados en humanidades, historiadores de arte, filósofos y activistas culturales sobre los años noventa, sus experiencias personales vividas en Serbia durante el gobierno de Milošević vistas desde la perspectiva actual, dado que las entrevistas han sido tomadas durante el periodo desde el año 2008 hasta el año 2012. Podríamos decir, que se trata de una reconstrucción de la memoria de los testigos de dichos acontecimientos. Luego, en el año 2008 conseguí publicaciones en serbio, sobre los años noventa: revistas, periódicos, catálogos, libros, de los que tomé citas que consideraba relevantes para la credibilidad del tema. Y por último, durante todo ese periodo trabajé en mi obra personal, que he ido desarrollando paralelamente con la tesis, inspirándome y buscando referencias en el arte serbio políticamente comprometido, que también adjunto a esta investigación porque forma parte de ella.

Las dificultades que he tenido se deben a la delicadeza del tema. Las personas entrevistadas a veces no querían acordarse de la época de los noventa. Para muchos de los interlocutores este periodo ha sido el más traumático de su vida. Y en segundo lugar se encuentra la dificultad de conocer “la verdad” reconstruyendo las memorias de los participantes, es decir, la tendencia artística (cultural y política) que durante la época de Milošević ha sido “la alternativa” al arte oficial. Después de la caída de dicho presidente, se vuelve a la opción oficial. Al arte de “la otra línea” lo subvencionaba la Fundación Soros, que de parte del régimen ha sido vista como el

enemigo “número uno”. Por lo tanto, no ha sido siempre cómodo hablar de las financiaciones de arte de los años noventa o posteriores.

La manera de solucionar las dificultades del tema ha sido, por un lado mantener una postura objetiva (la que algunos ven como imposible), dejando a todos que digan su opinión sin censurarla ni idealizarla. El hecho de no vivir en Serbia desde el año 2004 me ha dado la posibilidad de preservar la objetividad y la distancia. Mi obra personal también me ha dado la fuerza para continuar con la investigación.

La Tesis está dividida en tres partes: la primera parte abarca los acontecimientos políticos, culturales y artísticos, en la cual analizo los cambios producidos durante los periodos que comprendían la crisis, desmembración de Yugoslavia, guerra, sanciones, hiperinflación, empobrecimiento del pueblo, desaparición de clase media, el bombardeo, los procesos de democratización de la sociedad y la transición posterior, abarcando el periodo desde la caída de Milošević hasta el año 2008. Presento los puntos clave de la historia, que me han servido para explicar el compromiso artístico, contándolos cronológicamente. Analizo el bloqueo cultural, la aparición de la cultura *turbo-folk* y el fin de la reprogramación nacionalista.

La segunda parte trata el arte oficial de la década de los noventa en Serbia y los actores de las artes visuales de la escena independiente.

La tercera parte está dedicada a los proyectos de arte político que marcaron los años 2000.

En las conclusiones presento y una parte plástica en la que desarrollo mis inquietudes sobre el tema propuesto.

3.1 EL FORMATO DE ENTREVISTAS

Las entrevistas, o los testimonios orales, durante mucho tiempo fueron ignorados por la Historia, ya que es bien sabido que los testigos directos “no son fiables”, es decir, tienen sus fallos, porque la memoria falla, el conocimiento que tienen los individuos particulares de los hechos es parcial, no general, y por lo tanto las versiones que recibimos de estos testimonios han de ser contrastadas si se quiere

tener un conocimiento lo más exacto posible de “lo real”. Sin embargo, en la Historia que se está haciendo en la actualidad han cobrado enorme importancia las fuentes orales, en las que los testimonios de los testigos son cruciales.

En la Historia del Arte las entrevistas, concretamente las entrevistas a los artistas, han llegado a tener una importancia extraordinaria, que viene desde las primeras vanguardias. Son célebres las conversaciones de: E. Bernard con Paul Cézanne (1912); las conversaciones de Brassaï con Picasso (1964); las conversaciones de P. Cabanne con Marcel Duchamp (1967); las conversaciones con Miró de G. Raillard (1977); las *Confesiones inconfesables* (1973) de Dalí, un texto autobiográfico encargado por el artista al periodista A. Parinaud; la charla entre R. Motherwel y A. Reinhard como moderadores de un coloquio en *Modern Artists in America* (1951); la recopilación de las ideas de Joseph Beuys, modelo de artista comprometido, en *Ensayos y entrevistas* (2006); el libro de M. Ugalde, *Hablando con Chillida* (1975) y su continuación, *Chillida. Dudas y preguntas* (1993); las conversaciones con Tapies del escritor M. Fernández Braso (1981) o las conversaciones del pintor Antonio López García, *El pintor retratado*, con F.J. López Arribas (1998)¹⁴.

Pero es que, además, en 2012 la crítica de Arte Anna María Guasch publicaba un libro titulado *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*, en la que utilizaba este formato de entrevistas para configurar “un formato que he dotado de un tono biográfico, e incluso autobiográfico y, en todo caso, de un matiz subjetivo del que carecen la mayoría de los estudios recientes”¹⁵.

Anna María Guasch anuncia un nuevo auge de la entrevista, coincidiendo con Michael Diers¹⁶, un resurgir de la entrevista como voz autoritaria en el arte contemporáneo “que parece estar en sintonía con la sociedad ‘conversacional’ que domina la expresión pública bajo lo que Guy Debord describe como la ‘sociedad del espectáculo’”¹⁷. La entrevista que pretendemos se desliga del género estrictamente periodístico para situarse “a mitad de camino entre el texto reflexivo, el comentario y

¹⁴Reseñas de algunas de estas publicaciones en ARIAS SERRANO, Laura, *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*, Barcelona, Serbal, 2012, págs. 444-454.

¹⁵GUASCH, Anna María, *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 7.

¹⁶DIERS, Michael, “Infinite Conversation or the Interview as an Art Form”, en *Hans Ulrich Obrist: Interviews*, vol. I. Milán y Nueva York, Charta /Fondazioni Pitti, 2003.

¹⁷GUASCH, Anna María, op. cit. p. 8.

la discusión filosófica”¹⁸.

Hay proyectos muy recientes que extienden el formato de entrevistas no sólo a artistas, sino a críticos, historiadores, arquitectos o urbanistas, como el de Karen Raney¹⁹ en *Art in Question*, que parte de las entrevistas a pensadores y artistas como Bill Viola, Okwui Enwezor, Barbara Kruger o Giselda Pollock sobre sus aproximaciones a la cultura visual y las prácticas artísticas, o Hans Ulrich Obrist que publicó en 2003 el primero de sus volúmenes, *Hans Ulrich Obrist: Interviews*, con 66 entrevistas a arquitectos, artistas, curadores, cineastas, músicos, filósofos, teóricos sociales y urbanistas, entendidas como “una red de trayectorias biográficas, de relaciones, de ideas, de proyectos, de hechos y de historias con los que trazar la historia de un nuevo género de relaciones entre el arte y la cultura del siglo XXI”²⁰

Aún así, hay muchos otros ejemplos actuales y recientes de libros recopilatorios de entrevistas a artistas como: *The Artist's Voice*, de Catarina Kuh (1960); *L'intérieur de l'art 1954-1960*, de Dora Vallier (1982); *Art Talk: The Early 80s*, editado por Jeanne Sigel (1980); *Writing as Sculpture 1978-1987*, de Louwrien Wijers (1996); *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, de Irmeline Lebeer (1997); *Speak Art! The Best of BOMB Magazine's Interviews with Artists*, editado por Betsy Sussler (1997); *Art Recollection: Artists' Interviews and Statements in the Nineties*, editado por Gabriele Detterer (1997); *Interview with American Artists*, de David Silvestre (2001); *Artist Talk, 1969-1977*, editado por Peggy Gale (2004), *Interviews with Artists 1966-2012*, de Michael Peppiatt (2012) y en el ámbito español, lo más reciente es la recopilación de entrevistas a artistas de Rosa Olivares de 2012, *Palabra de artista*²¹.

4. PROCEDIMIENTOS

Se van a utilizar en esta tesis textos y entrevistas a artistas serbios que, obviamente, están en un idioma específico no muy conocido, de manera que procederemos de la siguiente manera:

¹⁸Ibidem.

¹⁹RANEY, Karen, *Art in Question*, Londres y Nueva York, Continuum, 2003.

²⁰GUASCH, Anna María, op. cit. p. 10.

²¹OLIVARES, Rosa, *Palabra de artista*, Madrid, Exit, 2012.

- a) En el caso de libros, documentos, memorandos, páginas Web en Serbio, la cita dentro del texto será en el idioma original y la traducción –por parte de la doctoranda- a pie de página.
- b) El título del libro correspondiente, que irá en serbio, si así es el idioma original, irá en español entrecomillado (versión de la doctoranda).
- c) En el caso de las entrevistas a los artistas y críticos serbios, la transcripción de las entrevistas completas irá en el apartado de APÉNDICE, mientras que los fragmentos utilizados en el texto irán en español, haciendo referencia a la versión original del anexo.

De la misma manera se utilizarán algunas siglas para simplificar el texto, las más comunes son las siguientes:

AKMO: Territorio Autónomo de Kosovo y Metohija (del serbio: Autonomna Kosovsko-Metohijska Oblast)

CEE: Comunidad Económica Europea

CZKD: Centro para la Descontaminación cultural (del serbio: Centar za kulturnu dekontaminaciju)

DOS: Oposición Democrática de Serbia (del serbio: Demokratska opozicija Srbije)

DSS: Partido Democrático de Serbia (del serbio: Demokratska stranka Srbije)

EE.UU: Estados Unidos de América del Norte

ELK: Ejército de Liberación de Kosovo

FLU: Facultad de Bellas Artes (del serbio: Fakultet likovnih umetnosti)

FMI: El Fondo Monetario Internacional

JNA: Ejército Popular Yugoslavo (del serbio: Jugoslovenska narodna armija)

JSO: La Unidad para Servicios Especiales (del serbio: Jedinica za specijalne operacije)

MSU: Museo de Arte Contemporáneo (del serbio: Muzej savremene umetnosti)

ONU: Organización de Naciones Unidas

OTAN: Organización del Tratado del Atlántico Norte

PGP RTS: La Productora discográfica de la Radio televisión de Serbia

RFSY: República Federativa Socialista de Yugoslavia

RFY: República Federal de Yugoslavia

RSK: República Srpska de Kraina

RTS: Radio Televisión de Serbia

RUK: Grupo Trabajadores en Cultura (del serbio: Radnici u kulturi)

SANU: La Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia (del serbio: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti)

SKC: Centro cultural de estudiantes (Belgrado-Serbia)

SKUC: Centro cultural de estudiantes (Liubliana-Eslovenia)

SPS: Partido Socialista de Serbia (del serbio: Socijalistička partija Srbije)

TPIY: Tribunal Penal Internacional para la ex Yugoslavia

UE: Unión Europea

ULUS: Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (del serbio: Udruženje likovnih Umetnika Srbije)

VRS: Ejército de la República Srpska (del serbio: Vojska Republike Srpske)

4.1 MEMORIA E HISTORIA

Que duda cabe que la tesis también se inscribe en los trabajos sobre memoria histórica reciente que están de actualidad en toda Europa, especialmente en España y Alemania, lo cual tiene bastantes riesgos pues, como dice Enzo Traverso, pocas palabras hay tan mancilladas como “memoria”. En los años sesenta y setenta estaba ausente del debate intelectual ni siquiera figuraba en la célebre obra colectiva titulada *Faire de l’histoire* dirigida por Jacques Le Golf y Pierre Nora que fue publicada en

1974. Y sin embargo, a partir de un determinado momento todo el mundo comenzó a hablar de “memoria” utilizando el término, a menudo, como sinónimo de “historia”. Pero no es lo mismo. ¿A qué se debe esta seducción? Como dice Traverso:

La memoria aprehende el pasado en un tejido en el que los puntos de su malla son más amplios que los de la disciplina tradicionalmente denominada “historia”, depositando allí una dosis mucho mayor de subjetividad, de “lo vivido”. En resumen, la memoria se presenta como una historia menos árida y más “humana”²².

En algunos casos se ha caído en extremos, en un afán *memorialístico* que proviene de una crisis de la “transmisión” en el seno de las sociedades contemporáneas y de la cual Walter Benjamin es una referencia pues él distinguía entre “experiencia transmitida” (*Erfahrung*) y “experiencia vivida” (*Erlebnis*). La primera se perpetúa de una generación a otra, forjando las identidades de los pueblos mientras que la segunda corresponde a lo vivido de forma individual, que es frágil, volátil y efímero. Y en el *Libro de los pasajes*, Benjamín considera esa “experiencia vivida” el trazo característico de la modernidad, opuesta a la *Erfahrung*, típica de las sociedades tradicionales.

Hay muchos rasgos de esta tesis que corresponden a memorias individuales, pero que comulgan con rasgos más generales, comunes a mucha otra gente, porque “memoria e historia no están separadas por barreras infranqueables, sino que interactúan permanentemente”²³.

Así, por ejemplo, se hablará de los debates sobre la Nación, de los nacionalismos, la creación del enemigo, de la cultura oficial y de la resistencia, de una “culpa colectiva” y de la “humillación” de un pueblo que se extiende injustamente a todos sus habitantes, pero también de las distintas salidas individuales, de aislamiento, de ansias de creatividad a pesar de las condiciones adversas y, sobre todo, de las distintas maneras de entender la responsabilidad, con el arte y/o con la política y la sociedad.

²²LEE KLEIN, Kervin, “On the Emergence of Memory in Historical Discourse”, *Representations*, 2000, n° 69, pág. 129, en TRAVERSO, Enzo, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Buenos Aires, Prometeo, 2001, pág. 13.

²³Ibídem, p. 60.

4.2 PROBLEMÁTICAS DE LAS QUE PARTIMOS

¿Defender a la propia Nación? Y, a la vez, no entender a qué nación se pertenece, ya que Yugoslavia era el estado de pueblos y minorías de los eslavos del sur, muchos de los cuales provenían de matrimonios mixtos. Hasta que los políticos no introdujeron la pregunta, nadie se preocupaba en exceso de las ideas de pertenencia nacional. En la sociedad comunista, lo único que contaba eran el camarada Tito y el partido (comunista), así que la cuestión de religión no tenía la menor importancia, ya que en el comunismo Dios no existía.



Ilustración 2. La República Federal Socialista de Yugoslavia (RFSY) 1963-1992

En este trabajo se intentará explicar la actividad artística en los tiempos de crisis y de la guerra en Yugoslavia, desde el punto de vista interior, yugoslavo (el nombre que el país mantuvo aún después de la desaparición de la antigua Yugoslavia, contando con dos repúblicas, Serbia y Montenegro, en lugar de seis). Después de un largo proceso de desmembramiento de Yugoslavia, la república Serbia ha permanecido

independiente a partir de las dos últimas separaciones: primero, la de la república de Montenegro²⁴, y al final, la de la región autónoma Kosovo²⁵.

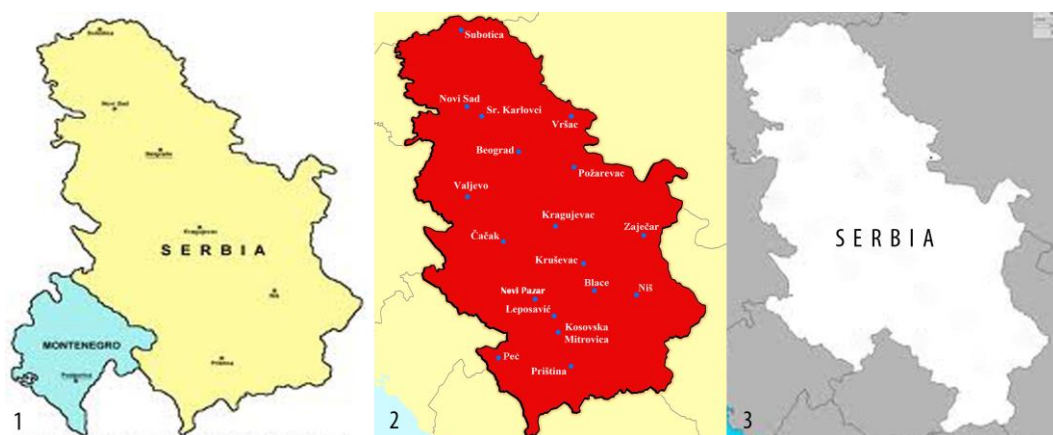


Ilustración 3. 1) República Federal de Yugoslavia 1992-2003 / Unión Estatal de Serbia y Montenegro 2003-2006. 2) República de Serbia 2006-2008. 3) República de Serbia desde 2008, después de la separación de Kosovo

Este trabajo tratará las cuestiones del arte serbio de los años noventa (con más precisión de 1989 hasta nuestros días): desde la llegada al poder de Slobodan Milošević, pasando por los años de guerra en la República Croata y la República de Bosnia y Herzegovina, la hiperinflación, las sanciones, las protestas antigubernamentales, el bombardeo efectuado por la OTAN, la caída de Milošević el 5 de octubre de 2000, hasta la actualidad.

Se intentará explicar el estado de cosas, comparar literatura y fuentes distintas, comprender y aclarar los noventa, con objetividad, en la medida de lo posible. El término “objetividad” lo utilizo intentando distanciarme de la cuestión de pertenencia nacional. Del nacionalismo se hablará como de una idea nueva y fortalecida en la situación política creada con la llegada de Milošević, con más precisión a partir del mitin en Kosovo, en 1987, que avivó “la conciencia nacional serbia”. Obviamente, las demás repúblicas de Yugoslavia de entonces, no vacilaron en responder al nacionalismo serbio con la misma moneda, por lo que la tensión culminó en la contienda bélica en Bosnia y Herzegovina, en Sarajevo, en 1991.

²⁴El segundo referéndum para la independencia de Montenegro se celebró el 21 de mayo de 2006; el resultado fue el 55,5% en pro de la separación de Montenegro, que pronto se proclamó independiente.

²⁵El 17 de febrero de 2008, el parlamento de Kosovo proclamó unánimemente que la región autónoma Kosovo y Metohija se separaba de la república Serbia.



Ilustración 4.1 Kosovo polje, 24 de Abril 1987. El presidente del comité central de la unión comunista de Serbia Slobodan Milošević por los conflictos en Kosovo y la intervención policial frente a 15.000 personas pronuncia la legendaria frase “A nadie le está permitido pegaros”.



Ilustración 4.2 En el Año 1988, se celebran las manifestaciones de “la verdad” por Serbia. Se pide la protección de los derechos en peligro de los serbios y montenegrinos en Kosovo.



Ilustración 4.3 Slobodan Milošević.

4.3 PANORAMA POLÍTICO, ECONÓMICO Y SOCIAL. AMBIENTACIÓN HISTÓRICA. BREVE SUCESIÓN DE HECHOS HISTÓRICOS EN EL PERIODO OBJETO DE ESTUDIO

Poco se ha hablado sobre el concepto de que las guerras yugoslavas han sido, entre otros aspectos, parte del proceso de privatización del capital común. En la Yugoslavia socialista, la propiedad era común, o sea, del estado, así que la crisis produjo muy pronto la “nueva élite”, que se formó por medio del robo de la propiedad estatal. Mientras que la ciudadanía estaba tratando de sobrevivir, absorbida por las carencias, de la noche a la mañana surgieron unos nuevos “hombres de negocios” y propietarios de todo tipo, que se fortalecían promoviendo la ideología guerrera y abogando por un “estado de todos los serbios”. La cultura que se iba creando en estas condiciones, era el producto de la demanda de la “nueva élite”, que firmemente aplaudía a todo lo nacional, antiglobalista, folclórico y tradicional. Las sanciones impuestas a la República Federal Yugoslava (federación de Serbia y Montenegro) en 1992, sólo potenciaron el aislamiento cultural.

En una sociedad degradada, muchas cosas cotidianas sencillamente desaparecieron. Durante los años noventa, mientras Europa allanaba el camino hacia la globalización, la República Federal de Yugoslavia tenía otras preocupaciones, la mera lucha por la supervivencia: el desempleo generalizado, la economía en crisis, las guerras en Bosnia y Croacia, cientos de miles de refugiados sin techo, las carencias de bienes elementales y una hiperinflación nunca vista en la historia de la humanidad.

Sin embargo, muy pronto aparecieron nuevos líderes, nuevos “luchadores por la causa serbia”, nuevos “héroes de guerra”, nuevos generales, nuevos patriotas. Ellos incitaban a la guerra, propagaban la lucha. Cientos de miles de jóvenes abandonaron el país. Miles de estudiantes se manifestaron en contra del camino al abismo, elegido por Milošević. Pero el régimen estaba tan ufano y tanto se apoyaba en la televisión nacional, que se permitió el robo de votos electorales en 1996, con el fin de perpetuarse. Se tenía la sensación de que nunca llegaría el fin de aquello.

La exposición del **grupo Led Art** (Arte Congelado) era una imagen exacta de la oscuridad y la zozobra que dominaban en el país: hielo, todo parado, congelado.

La vida cotidiana en Serbia consistía en colas ante los comercios vacíos, colas para poder adquirir harina, azúcar o aceite. No hay que olvidar que aquí se trataba de los años noventa del siglo veinte, y de un país – esto quiero subrayar – del sur de Europa, que parecía estar cortado con las tijeras del mapa del mundo. Ha sido apartado, cercado y aislado, como si se tratara del tejido cancerígeno.

4.4 REPERCUSIÓN EN EL MUNDO DEL ARTE

Dadas las circunstancias, ¿qué se podía esperar de la cultura y el arte? Las tendencias dominantes, o sea, las corrientes afines al régimen, fomentaban el espíritu nacional y la vuelta a las raíces, invitaban al público a “contribuir” en la subida de natalidad, creando profetas falsos, pero el producto más importante de su labor era la cultura *kitsch* del llamado *turbo-folk*, del que se podría hacer todo un estudio aparte. Al principio parecía imposible que semejante engendro pudiera prosperar, y sin embargo, a imagen del gobierno de Milošević, esta cultura *kitsch*, después de años de reiteración y existencia en forma de *mainstream* (tendencia más acorde al momento actual), se hizo verdad. Es tan verdadera, incluso hoy, que ciertas corrientes culturales serían impensables sin la influencia de esta mezcla de sonidos etno-turco-serbio-griegos, y encima “tecno”. Vale la pena mencionar que el territorio de las actuales Serbia y Bosnia y Herzegovina, durante 500 años formaba parte del imperio turco, y muchos intentaron explicar el mencionado fenómeno cultural con este hecho. La influencia griega se explicaba con afinidad espiritual que proporcionaba la común religión ortodoxa.



Ilustración 5. Ejemplo de la estética *turbo-folk*

Así las cosas, el *turbo-folk* –visto como fenómeno cultural o entendido sencillamente como reflejo de una sociedad obligada a olvidar, acoplarse y aceptar el

giro— ha sobrevivido hasta hoy, como sinónimo de *kitsch*, de glorificación de valores torcidos y falso glamour. Para apoyar la tesis expuesta, en este trabajo presentaremos una parte de la entrevista con una diva de *turbo-folk*, que actuó en la *performance* firmado por la artista **Milica Tomić**, y exclamó “¡Esto es arte contemporáneo!” antes de cantar en la Galería de arte de Viena, en 2000. Se trata de una paradoja, de ridiculización, de introducción de un espectáculo de taberna en galería de arte, de ratificación que aquello es arte contemporáneo.

Otro artista, **Raša Todosijević**, también ha introducido una taberna en una galería de arte: ha traído mesas y músicos, y ha servido fabada a los visitantes, en su *performance* celebrado en el Museo de arte contemporáneo en Belgrado, en 2002, con ocasión de una exposición retrospectiva, titulada *Dios quiere a los serbios*. Así pues, la crítica de la situación “popular” y de los modelos dominantes en la cultura, ha marcado el espacio artístico durante y después del régimen de Milošević. Asimismo, hay que recordar que el Museo de arte contemporáneo en Belgrado, en los años noventa, no cumplía con su papel, o sea, no servía para el arte contemporáneo, dado que promovía la pintura local patriótica y anacrónica, mientras que en el año 1999, durante el bombardeo de la OTAN, a partir de la voladura de un edificio cercano, el Museo quedó con los cristales rotos, lo que ocasionó que realmente dejase de funcionar.



Ilustración 6. Raša TODOSIJEVIĆ. *Balkan Banquet*, Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado 2002.

Serbia obtuvo nuevos ídolos: lo único que prosperaba en una sociedad así, era el crimen. Se puede suponer, y con toda la razón, que al estrato criminal de la sociedad, el arte no le importaba para nada. Para experimentar la catarsis, a ellos les bastaba el sonido de la reciclada música popular, que escuchaban entre un tiroteo y otro con el clan enemigo. Entre el campo de batalla y refriegas callejeras, para ellos la vida humana tenía poco valor. Para los demás, una tensión continua se sentía en el aire. Lo que antes era la clase media, parecía perdida en la turbulencia de relaciones y valores. Miles de exiliados abandonaban sus hogares, y según la pertenencia nacional se dirigían a Serbia o Croacia. La estructura de la población en los Balcanes, respecto a lo rural y lo urbano, cambió bruscamente.

A pesar de todo, la actividad artística sobrevivía. Seguía palpitando la eterna responsabilidad del artista, de observar y reconstruir la realidad, con un fin estético, pero también ético: enfrentar al público con la realidad, llamar la atención. Esta responsabilidad se hace muy evidente en el trabajo de **Milica Tomić**, *XY ugelost – la reconstrucción del crimen*, de 1996. A pesar de que el “Belgrado oficial” no hablara de la muerte de los albaneses en Kosovo durante las manifestaciones de 1989, **Tomić** saca el tema a la luz. En este trabajo se habla, pues, de la responsabilidad del artista con la sociedad, y también de la culpa de esta misma sociedad por no haber reaccionado, por haber callado y por seguir callando. En alteradas condiciones sociales y políticas se hizo posible tapar, callar y olvidar, por lo que los artistas se vieron obligados a reaccionar, con ayuda de los medios de comunicación independientes y organizaciones no gubernamentales. La escena artística de los noventa funcionaba como alternativa a los modelos oficiales de cultura, a sus proyectos y conceptos.

5. PUNTOS DE PARTIDA Y OBJETIVOS. RAZONES COMUNES Y PERSONALES PARA LA INVESTIGACIÓN

Personalmente, me pareció imprescindible indagar en este tema, no tanto por origen nacional, ya que éste en mi caso no es indiscutible, sino por mi pertenencia existencial y geográfica. Además, por mucho que un individuo se sienta parte de una nación, hay algo que tiene más peso, y es la herencia cultural de índole íntima. Se

trata de imágenes, recuerdos, del olor y el sabor de algo que nos parece conocido y ya vivido, con lo que nos identificamos. En este caso concreto, es la pertenencia a los Balcanes. Esta experiencia íntima de los Balcanes tiene muchos significados, pero lo que predomina es el sentimiento de vergüenza por las recientes guerras.

Es la vergüenza ante el mundo que no ha vivido semejante desgracia, el mundo que se ha ido emancipando y edificando culturalmente (o al menos partes de él), mientras que en los Balcanes volaban las cabezas, de manera vandálica, como si esto no tuviera importancia ni para nosotros mismos. Es vergonzoso porque muchos de los crímenes han sido cometidos en nombre de la nación, por lo que la pregunta queda abierta: ¿cómo atañe esto al individuo? Creo que todo se ha olvidado muy pronto, y lo que es peor, se sigue tratando con ligereza. Como si no hubiera sucedido de verdad. Hablando de cómo superar el trauma, algunos opinan que no hay que sacar las cosas a la luz del día, que no se debe analizar, sino olvidar, mientras que otros abogan por el método “terapéutico” de empezar a hablar. Evidentemente, yo he optado por lo segundo: recoger “el tiempo gris” en el que he vivido. Lo hago con un dilema, sin duda alguna, justificado por las paradojas culturales: el dilema proviene de la pregunta ¿cómo hubiera sido vivir y crecer en condiciones aparentemente normales, en una sociedad de criterios sanos, donde la moral no es negociable, si no se basa en normas establecidas?

Algunas respuestas sólo se pueden vislumbrar. He intentado acercar la imagen del deterioro de una sociedad y de su decadencia en todos los niveles. ¿Es posible hablar de arte en tales circunstancias? Obviamente sí, es posible, porque a pesar de todo el compromiso del artista, subsistió, aunque fuera sólo un grito, para demostrar y expresar qué nos estaba sucediendo.

5.1 LA IRONÍA COMO POSTURA

La ironía, como postura, es evidente. La vemos en el trabajo del **grupo Led Art** (Arte Congelado), y en su acción *Con espejo al cordón* (1996), donde los manifestantes pusieron espejos ante el cordón policial, con intención de mostrarles la imagen del “gobierno”, y también en la acción *FaluSerbia* (1996) del **grupo**

Magnet(Imán), donde la fotografía de Slobodan Milošević se coloca sobre una escultura con forma de falo, y también en la acción del **grupo Škart** (Residuos), titulada *Tristeza* (1992-1993), donde todo está “en potencia”: las legumbres en potencia, potencial viajero, y su regreso potencial. Es que en Serbia todo estaba “en potencia” y triste; la situación estaba potencialmente modificable y constantemente triste, muy triste.



Ilustración 7. Grupo MAGNET, *FaluSerbia*, Belgrado, 1996. Foto: Draško Gagović

Como si todo el tiempo estuviéramos mirando, con la tristeza en los ojos, hacia Occidente, e imaginando qué bonita y despreocupada es la vida allí, relativizando el hecho de que este mismo Occidente era culpable por imponernos las sanciones y el bloqueo económico o por exigirnos visados, más tarde por el bombardeo del país, el acto más vergonzoso efectuado por la OTAN en 1999.

Me parece interesante plasmar la mirada del artista irlandés **Phill Collins**, de la primera exposición internacional organizada en Serbia después de la guerra, bajo el nombre *Conversación* (2001). Su trabajo titulado *Jóvenes serbios*, mostraba jóvenes

comunes como si se tratara de unos seres rarísimos. La de **Phill Collins**, parecía una mirada del visitante que ha visto “criaturas increíbles” y ha obtenido verificación fotográfica de su existencia. ¿Es que tan importante era la nacionalidad de los fotografiados? ¿Se les ve en las caras que son serbios? Puede ser que he tomado esta provocación por medio de un acto artístico muy personal, sin embargo me he preguntado ¿qué impresión provocaría este trabajo, si por debajo de los rostros jóvenes hubiera sido escrito, por ejemplo, “Jóvenes ingleses”? Para alguien que pertenecía a este contexto social, el sentimiento del aislamiento ya era dominante, así que el trabajo del artista irlandés ha servido para ilustrar el concepto que se tenía de los serbios, desde fuera. La impresión común en el mundo occidental de “lo extraño que son los jóvenes serbios” ha provocado mi pregunta ¿cuál era la intención del artista: presentar al mundo a los jóvenes serbios, o devolver a los serbios la imagen de sus jóvenes? Porque Serbia “no es mundo”, o sea, no pertenece al mundo del cual viene el artista: es un lugar apartado, del cual, eventualmente, llega material fotográfico que confirma la suposición de que allí también hay gente joven, “aparentemente normal”, a pesar del bloqueo.



Ilustración 8. Phil COLLINS. *Young Serbs*, 2001, diapositivas de color, dimensión variable

En este trabajo se presentan los artistas que han permanecido activos en la escena artística en Serbia de los años noventa hasta la actualidad, exceptuando **Marina Abramović** que vive y trabaja entre Ámsterdam y Nueva York desde hace treinta años. **Marina Abramović** es, sin lugar a duda, la artista yugoslava más conocida en el mundo. Su trabajo *Balkan Baroque* (Barroco balcánico) (1997) habla de nosotros y de nuestra propensión a autodestruirnos. En una grabación, ella misma está narrando sobre lobos-ratas que al final se devoran mutuamente, mientras que en la segunda parte del tríptico de su video-instalación, se la ve en el papel de cantante de taberna,

animando a los compadres, después de lo cual aparecen recipientes con agua que simbolizan purificación espiritual y étnica. Durante la proyección, la artista está sentada sobre un montículo de huesos que uno por uno limpia de los restos de carne (idea de purificación). Este trabajo en concreto debía haber representado a Montenegro en la Bienal de Venecia en 1997, pero los políticos de aquel entonces consideraron que la obra de **Marina Abramović** traicionaba al espíritu nacional. Lo que el mundo entero consideraba valor indiscutible, en Yugoslavia se rechazaba. Sin embargo, el seleccionador de la Bienal invitó a **Marina Abramović** a que participase por su cuenta, lo que ella hizo y obtuvo el premio León de oro.



Ilustración 9. Marina ABRAMOVIĆ. *Balkan Baroque*, 1997. *Performance*

He intentado explicar hasta qué punto se echaba de menos la conciencia de cultura, y testimoniar a través de continuas condenas de todos aquellos que no compartían la idea patriótica que el régimen promovía: a **Marina Abramović** la acusaron por “abandonar su país”, aunque ella se había marchado en los años setenta (había abandonado la Yugoslavia de Tito). Algunos creen que este hecho nunca se le perdonará, pero hay que preguntarse: ¿hubo aquí condiciones, alguna vez, para su desarrollo artístico? Desde luego la artista ha ilustrado lo que somos, ha ofrecido la imagen de una sociedad a la que pertenece culturalmente y a la que pudo observar desde fuera durante todos estos años. Su posición la ha proporcionado una

objetividad condicional hacia su propio pueblo.

Los demás artistas serbios actúan en el país, “desde dentro”, y hablan de lo vivido, de manera directa o indirecta. Esta investigación también recoge las impresiones personales de los artistas – aquellos que han sido activos en la escena artística desde los noventa hasta hoy – en forma de entrevistas que hice con ellos en Belgrado en el período de 2008 a 2012.

El proceso de investigación del arte yugoslavo de 1989 a 2012 –en los tiempos de guerra y de conflictos sociales– para mí ha sido de importancia primordial, ya que necesitaba, personalmente, superar los sentimientos de impotencia e incomodidad que me persiguen, dado mi origen yugoslavo.

Según las fuentes que he utilizado, hay unas constantes que se deben aceptar como parte constitutiva de aquello que nos ha sucedido, como parte de la política de Milošević, incluida la responsabilidad del pueblo que le ha votado tres veces. También he tratado el tema del aislamiento, además lo he subrayado, porque apenas hubo intercambio cultural, lo que ha obstaculizado a los artistas a tomar una postura hacia las corrientes principales en el mundo. Esta investigación me ha proporcionado cierto alivio, porque vistos por el prisma del tiempo, por muy corto que sea el tiempo transcurrido desde el conflicto, todos los sucesos parecen tener su /porqué/: las cosas se han acoplado en un conjunto lógico, que está aquí para explicarse por sí mismo y arrojar luz sobre un trozo de historia de Europa, aunque, paradójicamente, el país en cuestión no forma parte de la Unión Europea.

Se aclara también el cómo una sociedad había llegado al borde del abismo, y se ha precipitado: mientras que unos pocos seguían creyendo que el camino elegido era el único correcto, la mayoría no podía vislumbrar el final del derrumbe.

Hoy día, en el Juzgado de la Haya (Holanda), creado precisamente para tratar los crímenes de guerra cometidos recientemente en los Balcanes, se sigue juzgando, aunque Slobodan Milošević, inculcado en mayo de 1999 por crímenes contra la humanidad cometidos en Croacia, Bosnia y Kosovo, y entregado al Juzgado en 2001, murió en la Haya en 2006.

Hablaré del joven artista **Ivan Grubanov**, el *Posetilac* (Visitante) del proceso de Milošević, y de su necesidad de documentar las visitas judiciales al presidente

durante dos años, la necesidad de “enfrentarse a él personalmente” dibujando a escondidas al acusado, los testigos, los fiscales, los defensores, con el fin de “cobrar” por los años vividos entre la masa de opositores al régimen.

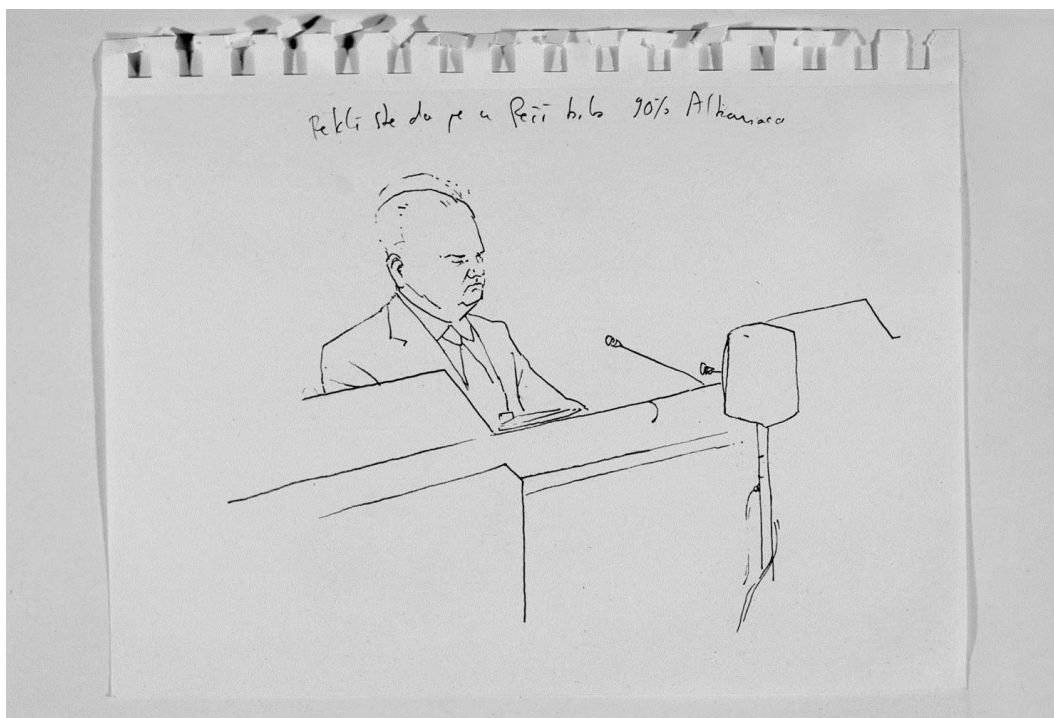


Ilustración 10. Ivan GRUBANOV. De la serie *Visitante*, 2002-2003. Slobodan Milošević en la Haya

Tratando el tema del arte en Serbia en el periodo desde los principios de los años noventa hasta el año 2008, tuve que reconstruir mi propia memoria, porque una cosa son los recuerdos personales y otra, muy distinta, el estado de cosas, objetivo. Esta investigación me ha proporcionado reconsiderar, comparar y acoplar las realidades. He intentado ilustrar qué ha sucedido y qué nos ha hecho sentir culpables durante los años de la guerra. El sentimiento de vergüenza era real: eran unos individuos muy concretos los que habían producido la mala imagen de un pueblo, y sin embargo, toda la nación se tachaba con la etiqueta de crimen y de criminales. Por mucho que se haya escrito de Yugoslavia y sobre la política de Milošević, a mi parecer se ha hablado muy poco del arte de aquel período.

He considerado la actividad artística en la República Federal de Yugoslavia (Serbia y Montenegro) y su capital, Belgrado. Me ocupé de la parte de los eslavos del sur

cuya “pesadilla”, según parece, ha sido la más larga, si se tiene en cuenta que Serbia ha sido bombardeada en 1999, mientras que las demás repúblicas del antiguo país, en aquel mismo momento pasaban por los procesos de estabilización y normalización, mencionemos Eslovenia que ya es miembro de la Unión Europea desde 2003 y Croacia desde 2013.

I PARTE

CAPÍTULO I: UNA SITUACIÓN POLÍTICA EXPLOSIVA. LA CRISIS EN LA ANTIGUA YUGOSLAVIA. EL MARCO POLÍTICO

Para poder entender el arte serbio de los años noventa del siglo XX, debemos conocer el conflicto yugoslavo que llevó al país a la desmembración. Veremos la situación en la Yugoslavia después de la muerte de Tito que gobernó el país desde 1945 hasta su muerte en 1980. Y que los estados miembros de la antigua Yugoslavia después de la muerte del presidente no encontraron una manera de seguir adelante en el país unido.

Presentaremos las circunstancias sociales y políticas generales en el momento de la desintegración del país. Veremos opiniones de los artistas serbios sobre la ex Yugoslavia, qué significaba este país para ellos y qué el estado de Milošević.

Revisaremos el ascenso de Milošević al poder y los inicios del conflicto en Kosovo. El bombardeo de la OTAN sobre Yugoslavia en 1999, que representa la fase final de la guerra en Kosovo.

Será necesario ver el carácter de las protestas contra el régimen de Milošević, empezando por las primeras protestas estudiantiles del año 1991, y 1996/97, terminando con su salida del poder el 5 de octubre de 2000.

Dado que no se trata de un estudio histórico, los hechos históricos sólo se utilizarán para mostrar el contexto en que se desarrolló la cultura y el arte de los años noventa en Serbia.

1. LA SITUACIÓN A PARTIR DE LA MUERTE DE TITO

La época de Tito generó las deudas que él mismo, como un presidente carismático, supo lidiar, danzando constantemente por una cuerda fina entre los EE.UU. y Rusia. Pero sus herederos políticos no supieron mantener la danza del gran estadista. Después de la muerte de Josip Broz Tito, en mayo de 1980, la presidencia

de la antigua Yugoslavia, el órgano cabeza de gobierno, no tuvo ni sombra de aquella autoridad de Tito, para poder sacar el país de la crisis.

A partir de ahora irémos introduciendo los testimonios de los propios artistas, el artista **Mileta Prodanović**²⁶, dice del sistema político de Tito que fue el sistema más genial que jamás ha existido. También lo llama “el sistema de endeudamiento socialista”, y sigue:

Gracias a la autoridad de Tito, Yugoslavia se había colocado justo entre los dos bloques²⁷. Un proverbio serbio dice que el cordero cariñoso mama a dos madres. Fue exactamente así. Con la muerte de Tito, se acabó el sistema de endeudamiento socialista, que ha sido un derroche popular del dinero gratuito, que no se había ganado. En una economía tambaleante, en la crisis, en la desaparición de aquel dinero gratuito, crecieron las frustraciones nacionales²⁸.

En el famoso Memorando²⁹ de la Academia de las Ciencias y las Artes de Serbia, aparecido en 1986, se dice con toda claridad que no se ve la salida a la crisis yugoslava:

Privredna kriza traje već pet godina, a izlaz iz nje nije na vidiku. Sa proizvodnom stopom rasta društvenog proizvoda od 0,6% u periodu

²⁶Mileta PRODANOVIĆ (Belgrado, 1959). Licenciado en la Academia de Bellas Artes de Belgrado en el año 1983. El máster en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en el año 1985. Especialización en el Royal College of Art en Londres, 1989/90. Tenía más de 40 exposiciones individuales y ha participado en numerosas exposiciones colectivas en el país y en el extranjero, desde en el año 1983, escribe ensayos y publica artículos en el campo de las artes visuales, crítica de arte y la ficción. Ha recibido numerosos premios en el campo de la crítica de arte y arte, así como la literatura. Es profesor asociado en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado.

²⁷Para la división en bloques también se decía “la cortina de hierro”, que denominaba la frontera que dividía Europa en dos bloques políticos apartados – por un lado, estaban los países de Europa de Este, lideradas por la Unión Soviética, y por el otro, los países occidentales que se encontraban en la esfera de intereses de los Estados Unidos. La división se instauró a partir de la Segunda Guerra Mundial y duró hasta el final de la Guerra fría, marcado por la caída del Muro de Berlín en 1989.

²⁸Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 538 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

²⁹El Memorando de la Academia Serbia de las Ciencias y las Artes o Memorando SANU es un documento de proyecto elaborado entre 1985 y 1986 por un comité de la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia. En septiembre de 1986, el proyecto fue publicado por partes en el diario *Večernje Novosti*. El Memorando de inmediato se hizo muy conocido en Yugoslavia, pues ponía sobre la mesa concepciones divergentes de la idea de nación y abogaba por una reorganización fundamental del Estado. Su principal afirmación era que la descentralización llevaba a la desintegración de Yugoslavia y que los serbios habían sido discriminados por la estructura constitucional de Yugoslavia. El Memorando fue denunciado oficialmente en 1986 por el gobierno de la República Federal Socialista de Yugoslavia y el gobierno de la República Socialista de Serbia por incitar al nacionalismo. Algunos lo consideran un momento clave en el proceso de disolución de Yugoslavia, viéndolo como un paso más hacia lo que finalmente serían las Guerras Yugoslavas.

1981-1985. godine, Jugoslavija se našla u društvu privredno najmanje uspešnih zemalja u svetu. Ni ostali pokazatelji razvoja nisu utešni. Nezaposlenost od preko jednog miliona zatvara perspektivu mladoj generaciji da u doglednom vremenu reši svoje egzistencijalno pitanje. Meru rasta zaposlenosti odredili su socijalni motivi. Međutim, takav porast u uslovima stagnacije proizvodnje imao je za posledicu sniženje produktivnosti rada. Bruto akumulacija i realan lični dohodak opali su za jednu trećinu. Suficit platnog bilansa, konačno postignut zahvaljući politici realnog kursa i restrikcijama svih vidova potrošnje, jedini je pozitivan rezultat nastojanja da se kriza prevaziđe. No, održavanje spoljno-ekonomske likvidnosti valja ocenjivati u svetlu visoke zaduženosti, gubljenja ekonomske samostalnosti zemlje u vođenju ekonomske politike, a donekle i politike razvoja, kao i sve nesredjenijeg stanja privrede, koja nikako ne uspeva da izađe na putanju efikasnog privredjivanja. Iz takvog se stanja rasplamsava inflacija koja razara sve ekonomske kriterije i motive, pokazujući istovremeno nemoć društva da kanališe neukroćene privredne tokove³⁰.

Junto con la crisis económica, resurgieron los nacionalismos en las repúblicas que formaban el país. Los albaneses de Kosovo abrieron la cuestión de convertir la región autónoma en la séptima república de Yugoslavia. En marzo y abril de 1981 hubo revuelta en Kosovo, que las fuerzas militares y policiales de Yugoslavia suprimieron enérgicamente. Pero las tensiones en aquella región sureña de Serbia crecieron, y continuamente brotaban incidentes entre los serbios y los albaneses. A la vez, la crisis económica y social se profundizaba.

³⁰Versión de la doctoranda: “La crisis económica dura ya cinco años, y no se le vislumbra el final. Con una tasa de crecimiento del producto nacional de 0,6%, de 1981 a 1985, Yugoslavia se encuentra entre los países más pobres del mundo. Los otros índices de crecimiento tampoco son alentadores. El desempleo de más de un millón de personas, cierra toda perspectiva a las generaciones jóvenes de resolver sus cuestiones existenciales en un futuro previsible. La medida del aumento de empleo ha sido aplicada por motivos sociales. Pero, tal aumento, en las condiciones de estancamiento de la producción, ha causado el descenso de la productividad de trabajo. La acumulación bruta y el sueldo real han decaído por un tercio. El único resultado positivo en el intento de superar la crisis es el sufixo del balance salarial, finalmente conseguido gracias a la política de cambio real y de restricciones de todo tipo de gasto. Sin embargo, el mantenimiento de liquidez exterior debe evaluarse a la luz del endeudamiento enorme, de la pérdida de la independencia económica del país, de la gestión de la política económica y, hasta cierto punto, la política del desarrollo, y también del estado caótico en la industria que no logra salir a un camino eficaz de producción. Del semejante estado de cosas brota la inflación, que destruye todo criterio y motivo económico, demostrando a la vez la impotencia de la sociedad de canalizar las corrientes de producción rebeldes”. El Memorando de la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia (1986). Fuente: <http://www.helsinki.org.rs/serbian/doc/memorandum%20sanu.pdf> [consultada 12/ 4/ 2009]

1.1 LA VOZ DEL ARTISTA SOBRE LA ANTIGUA YUGOSLAVIA

A la pregunta ¿Cómo vio Usted la destrucción de la antigua Yugoslavia³¹ y el paso a la guerra?, **Raša Todosijević**³² respondió:

Para mí, Yugoslavia era más bien un espacio geográfico, por el cual pude moverme libremente. No la veía como una entidad comunista o unión de pueblos. Simplemente tenía amigos en Eslovenia, en Bosnia, en Croacia. Viajábamos a Zagreb y a Liubliana en tren, hubo una red de gente joven. Sencillamente, yo disponía de un espacio de maniobra libre, donde tenía amigos y donde no hubo obstáculos ni fronteras. A mí no me gustan los pretéritos y patéticos refranes como aquel que dice “La vieja Yuga no tiene olvido”, ni tampoco este tipo de “Yugo-nostalgia”, porque supone una matriz ideológica. Yo no encajaba en este matriz, lo pasaba mal. De niño, he vivido en la miseria, al borde de la barbarie. No, no he sido el oponente ideológico de aquel régimen, solo digo que desde mi infancia, al estar todavía con mis padres, no teníamos nada. Cuando empecé como artista, me iba mal, cuando terminé los estudios –de mal en peor-. El que vivía bien, pues, es normal que llore por los buenos tiempos. A Yugoslavia yo la experimentaba como un espacio abierto y civilizado, por el cual viajábamos y montábamos nuestras exposiciones. Toda persona honesta estaba en contra de la guerra. Lejos de ser partícipe en cualquier partido político, yo veía la guerra como un mal global. Hay muchas cosas que no notas en los tiempos pacíficos, hasta que acaece una situación fuertemente conflictiva. Así que, a través de esta experiencia he madurado una vez más. La situación normal parece haber ensombrecido la agudeza de algunos caracteres, la agudeza de los pensamientos de

³¹República Federal Socialista de Yugoslavia (RFSY) o antigua Yugoslavia. Fue un Estado socialista europeo que existió entre los años 1963 y 1992, sustituyendo en su creación a la República Democrática Federal de Yugoslavia. Las repúblicas federadas en ella fueron seis: Eslovenia, Bosnia-Herzegovina, Croacia, Serbia, Macedonia y Montenegro. Fue gobernada hasta el año 1980 por Josip Broz Tito.

³²Dragoljub Raša TODOSIJEVIĆ (Belgrado, 1945). Licenciado en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en el año 1969. Junto a Marina Abramović, Era Milivojević, Zoran Popović, Neša Paripović, Gergelj Urkum y otros reunidos en torno del Centro Cultural Estudiantil de Belgrado, fue uno de los primeros artistas que introduce el arte conceptual, durante los años setenta una nueva práctica artística y empleo de los nuevos medios en la escena yugoslava de entonces. Realiza exposiciones individuales desde el año 1969 y desde el año 1970 participa en numerosas exposiciones colectivas en el país y en el extranjero. Se dedica al *performance*, al videoarte, instalaciones y escritura. Vive y trabaja en Belgrado.

alguien. Muchos de los que han visto el mundo, de repente, se volvieron nacionalistas. Los que habían jurado a Tito, se vuelven monárquicos, así que al final te das cuenta que sólo se trataba de oportunismo³³.

El artista se muestra distante del régimen comunista de Tito, lo que demuestra que no todos aceptaban con fervor el sistema de partido único en la ex Yugoslavia. Muchos se daban cuenta de la rigidez de la cultura promocionada por el régimen. Sin embargo, hay que admitir que en aquel país de “pueblos y minorías”, el concepto de libertad era bastante amplio. Se podía viajar de un extremo a otro del país unificado, sin dificultad alguna, los países extranjeros también eran destinos alcanzables continuamente. La antigua Yugoslavia era un espacio de libre movimiento, lo que no se podría decir del estado de Milošević.

2. EL ASCENSO DE MILOŠEVIĆ AL PODER

El 24 de abril de 1987, Slobodan Milošević, junto con el funcionario regional del partido, el albanés Azem Vlasi, visitó el Campo de Kosovo, donde convocó a los serbios de la región que se quejaban del terror de los Albaneses. Durante la visita aconteció un enfrentamiento entre los serbios y la policía, y Milošević, desde la tribuna, se puso al lado de los serbios de Kosovo, pronunciando la famosa frase: “¡A nadie le está permitido pegaros!”³⁴

Desde el inicio de su liderazgo, Milošević contaba con el apoyo del ejército, que desde los tiempos de Tito estaba encargado de mantener “la hermandad y la unidad de los pueblos y minorías de la Yugoslavia socialista”, un ejército dispuesto a suprimir toda amenaza exterior, igual que nacionalismo interior en alguna de las repúblicas. Sobre el concepto del Ejército Popular Yugoslavo (JNA)³⁵, el artista

³³Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 2, pág. 548 y párrafo 4 (trad. de la doctoranda).

³⁴Ver ilustración n° 4, pág. 17.

³⁵Como dijimos en la introducción, estas siglas significan: El Ejército Popular Yugoslavo (22 de diciembre de 1951 – 20 de mayo de 1992) o JNA (del serbio *Jugoslovenska narodna armija*) era la fuerza militar de la República Federal Socialista de Yugoslavia. Las raíces del JNA datan de la Segunda Guerra Mundial, del ejército partisano comandado por Josip Broz Tito, desde 1942 denominado Ejército Popular de Liberación y Destacamentos Partisanos de Yugoslavia. En marzo de 1945 se le cambió el nombre por el de Ejército Yugoslavo y finalmente obtuvo el adjetivo de “popular” el 22 de diciembre de 1951 para subrayar el carácter socialista de las Fuerzas Armadas. El JNA disfrutó de reputación internacional como una fuerza poderosa, bien equipada y entrenada. (a partir de ahora solo se utilizará JNA)

Mileta Prodanović dice:

A partir de la Constitución de 1974, Yugoslavia efectivamente era una confederación. En el nivel federal, no hubo ninguna gobernación, se trataba, más bien, de oligarquías locales del partido comunista, separadas entre sí, en seis repúblicas yugoslavas. También existía una séptima república virtual, extraterritorial y muy fuerte, que se llamaba el Ejército Popular Yugoslavo. Fue totalmente incompetente, bien lo sabemos los que hicimos la mili en los años ochenta. Pero estaba inflada por los privilegios, y fuertemente armada, con unas armas que no supo utilizar, y sin embargo las utilizó en los enfrentamientos interiores al principio de los noventa³⁶.

Milošević se valió de la fuerza del ejército para mantener a todos los serbios en un mismo país, pues en todas partes de la antigua Yugoslavia había serbios, fuera como minoría, fuera como uno de los pueblos constituyentes. La invitación al conflicto se hizo evidente.

No debe olvidarse el evento clave de que las condiciones del desmembramiento de Yugoslavia se hicieron visibles cuando Milošević, con los cambios de la Constitución en 1987, privó a Kosovo y Voivodina de su autonomía, que les fue otorgada con la constitución de 1974. La pronta secesión de Eslovenia en 1991 ha provocado la necesidad de los demás miembros de la federación a separarse –no aceptaban la idea de Milošević sobre el predominio del pueblo serbio en Yugoslavia-.

Los años noventa trajeron a la sociedad yugoslava la increíble miseria, las guerras y la destrucción. No solo la destrucción física y visible, sino los dramas duraderos y las consecuencias de las cuales la sociedad aún no se ha recuperado. La destrucción es la palabra clave de este periodo. En su libro *Kultura vlasti u Srbiji* (Cultura del poder en Serbia), Eric Gordy habla de la destrucción de alternativas políticas, informativas, musicales y, al final, la destrucción de la sociedad, como consecuencia de la permanencia de Milošević en el poder toda una década. Más adelante, Gordy describe el régimen como nacionalista-autoritario. El autoritarismo nacionalista se refiere a un conjunto específico de circunstancias, en las cuales un régimen

³⁶ Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 538 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

autoritario intenta justificar su permanencia en el poder con los medios de retórica nacionalista, o asegurar su futuro apoyándose en movimientos nacionalistas. Se refiere, en primer lugar, a algunos de los regímenes comunistas tardíos en Europa del este y Europa central, y también a algunos estados herederos de aquellos³⁷.

Sin embargo, muchos dirían que Milošević fue oportunista, y que continuamente cambiaba su discurso, siendo ahora comunista, ahora “socialista moderno de tipo europeo”, ahora nacionalista, y vuelta atrás, siempre flirteando con las circunstancias del momento, porque su única intención era perpetuarse en el poder.

En los años noventa, Yugoslavia era un espacio sin fronteras precisas, donde los “confines” temporales, propios de cada comunidad, tampoco se habían trazado, un espacio donde se había perdido el sistema de valores sólido y las referencias de humanidad, mientras que el sistema oficial de cultura y de la política cultural introducía en la guerra verbal la guerra real, cosa que empujó a los artistas y los intelectuales, o al menos a una parte de ellos, a elegir conscientemente la posición de actuar por medio del arte, ya que la actuación por medio de la política, o las instituciones políticas, era disparatada, si no imposible.

3. EL INICIO DEL CONFLICTO ENTRE PUEBLOS YUGOSLAVOS

A partir de 1989, las relaciones entre Serbia y las demás repúblicas yugoslavas, Eslovenia a la cabeza, empeoraron rápidamente. Después de la conmemoración multitudinaria de la Batalla de Kosovo³⁸, con ocasión de su 600 aniversario, en junio de 1989 empezaron las acusaciones mutuas entre Belgrado y Liubliana. Ya en septiembre, Eslovenia asentó las enmiendas de su Constitución, proclamando la supremacía de las leyes de la república a las de la federación, y paso seguido, el 1 de diciembre la policía eslovena prohibió la manifestación de un grupo de serbios que se oponía a los cambios en el centro de Liubliana. Los líderes de Croacia ayudaron a los eslovenos de manera que prohibieron el paso por su territorio a los serbios de Kosovo y Metohia que se encaminaron a Liubliana para apoyar la manifestación. La

³⁷GORDY, Eric: *Kultura vlasti u Srbiji* (Cultura del poder en Serbia), Belgrado, Samizdat B92, 2001, pág. 22.

³⁸ Véase nota de pie nº 61.

respuesta del gobierno serbio no se hizo esperar, imponiendo las sanciones económicas a Eslovenia.

A partir de 1989, las cuestiones del sistema político en la antigua Yugoslavia se convirtieron en un tema de interés de Occidente, en particular de los Estados Unidos. Para la política exterior de los EE. UU. y la UE, el tema del sistema político en Yugoslavia fue más importante que la supervivencia del país como un entero.

Los políticos de Serbia y Montenegro no consideraban necesario cambiar el sistema. Milošević aun intentaba mejorar el sistema político socialista, por lo que declaraba:

Mi ćemo ući u tu Evropu, ali naravno kao ravnopravni članovi i naravno, to se samo po sebi podrazumeva, na naš jugoslovenski i socijalistički način³⁹.

Según esta declaración, el gobierno serbio veía la futura Yugoslavia como un país centralista, liderado por el Partido comunista yugoslavo. Veamos la declaración de Mira Marković, la esposa del presidente de la entonces Presidencia de la República Socialista Serbia:

Da li ćemo živeti u socijalističkom ili u nekom drugom društvu nećemo odlučivati o tome kroz diskusiju i glasanjem. Jugoslavija do socijalizma nije ni došla diskusijom, pa ga kroz diskusiju neće ni izgubiti⁴⁰.

Esto es un reflejo del clima político dominante en la cúpula serbia.

Los eslovenos abogaban por un estado confederal, con el derecho de cada una de las repúblicas de decidir por sí sola si quería quedarse en Yugoslavia o no.

Para resolver la cuestión del futuro de Yugoslavia, los líderes serbios convocaron el pleno extraordinario del decimocuarto Congreso del Partido Comunista Yugoslavo, que se celebró el 22 de enero de 1990, en Belgrado. Yugoslavia seguía siendo un

³⁹Versión de la doctoranda: “Entraremos en aquella Europa, pero, naturalmente, como un miembro de pleno derecho y, naturalmente, ya que se da por sentado, entraremos a nuestra manera yugoslava y socialista”.

JONČIĆ, Djordje. *Política de Serbia*, (s.f) http://starisajt.nspm.rs/Komentari/2004_jonc_srpskaprica.htm [consultada 14/ 5/ 2009]

⁴⁰Ibíd. Versión de la doctoranda: “Si hemos de vivir en una sociedad socialista u otra distinta, no es cosa de decidir por discusiones o votos. Yugoslavia no ha alcanzado el socialismo a base de discusiones, así que tampoco lo perderá por las discusiones”.

estado monopartidista. En 1989, los líderes serbios todavía rechazaban cualquier conversación sobre el cambio del sistema. Durante el Congreso, todas las propuestas serbias fueron aprobadas por mayoría, mientras que las propuestas eslovenas de reorganizar el partido e introducir cambios políticos en el sistema, fueron rechazados por votación. La cúpula serbia primero rechazó la propuesta eslovena sobre la creación de una federación asimétrica. Poco después, también rechazó la propuesta conjunta de las repúblicas Croacia y Eslovenia, acerca de la confederación. Pasados dos días de agrias discusiones, la delegación eslovena abandonó el Congreso. La delegación croata se opuso a que el Congreso prosiguiera sin la presencia de una de las delegaciones, y paso seguido, también se fue. Con esto se deshizo el Partido comunista yugoslavo, lo que fue el prólogo de la desarticulación de la Yugoslavia socialista.

En 1990, en todas las repúblicas yugoslavas hubo elecciones, con la participación de varios partidos. Los partidos comunistas perdieron el poder en cuatro de las repúblicas (Eslovenia, Croacia, Bosnia-Herzegovina y Macedonia), mientras que en Serbia ganó el nuevo Partido socialista serbio (creado por unión del Partido comunista serbio y la Unión socialista de obreros de Serbia) y en Montenegro el Partido democrático.

El nuevo gobierno croata expulsó de los órganos estatales a toda persona de nacionalidad serbia, lo que provocó en Serbia fuertes reproches. Fue el principio de la ya seria crisis nacional en la antigua Yugoslavia.

De la dinámica de los acontecimientos surgían cada vez nuevos temas pendientes de solución. No obstante, Yugoslavia como ente no pudo sobrevivir. Serbia (y a la vez Yugoslavia) tuvo la desgracia de ser gobernada, precisamente en 1989, por unos políticos que únicamente aspiraban a mantenerse en el poder. Luchaban por sus propios intereses, y no por el interés común. En aquel año clave, el país se encontraba en una situación difícil, ante las dos opciones: reestructurar el sistema político actual y el estado o despedazarse.

Como ya hemos dicho, al mismo tiempo, en un plano global se daban las condiciones de que el país se fragmentara y el mapa geográfico se reorganizara, ya que en 1989, con el cese de enemistad entre los dos bloques y la caída del muro de Berlín, empezó la democratización de los países de Europa del Este, pero también el

cambio que los Estados Unidos y la Unión Europea introdujeron en su política exterior hacia los países del Este y la antigua Yugoslavia entre ellos. La nueva situación en la política internacional cambió radicalmente el equilibrio del poder en el mundo, y a la vez el equilibrio de las fuerzas dentro del país, lo que puso en entredicho la supervivencia del sistema político comunista del país. Los políticos europeos y estadounidenses reclamaban el cambio en Yugoslavia y su paso a la democracia. La desaparición del bloque socialista y los requerimientos del cambio en Yugoslavia, de repente pusieron en entredicho la existencia del país como entidad unida. Las cuestiones de reforma política y económica del sistema en los setenta y la coyuntura internacional fueron los dos factores que más influyeron al derrumbe.

4. KOSOVO COMO ZONA PROTEGIDA, LA INDEPENDENCIA DE KOSOVO, LAS RELACIONES CON SERBIA Y LA COMUNIDAD INTERNACIONAL. RESEÑA HISTORICA

Kosovo representa una cuestión dolorosa en la sociedad serbia. Kosovo para los serbios es de gran importancia histórica, su centralidad se remonta a la Edad Media. Las tribus eslavas se establecieron en la península balcánica en los siglos VI y VII, y llegan a Kosovo en el siglo IX y X, donde se encontraron con los antepasados de los albaneses de hoy. Durante la existencia de los estados serbios, desde el siglo XIII hasta el siglo XV, la mayoría de los habitantes de esta zona eran serbios.

En 1389 tuvo lugar la Batalla de Kosovo, en donde los serbios y los bosnios perdieron contra el ejército otomano, y el Estado serbio se convirtió en Estado vasallo del Imperio Otomano, que se expandió en la península de los Balcanes. Entre los años 1459 y el año 1912, Kosovo estuvo bajo dominio otomano. El ejército de Serbia y Montenegro atacó el Imperio Otomano, en la Primera Guerra de los Balcanes, entrando en el año 1912 en Kosovo y Metohija. Después de la anexión de Kosovo al Reino de Serbia, los albaneses de Kosovo se vieron sujetos a la política nacionalista serbia. Se prohibió el uso de su lengua, y se les forzó a cambiar la religión -cristianización forzosa-, y sufrieron limpieza étnica. Después de la creación del Reino de Serbios, Croatas y Eslovenos en el año 1918, en Kosovo empezó la lucha armada de los rebeldes albaneses.

El Reino de Yugoslavia (1918-1929) continuó su política de reforma agraria, y

también con la política de colonización, trayendo a Kosovo una población de cerca de sesenta y cinco mil habitantes no albaneses de diferentes partes de Yugoslavia. El partido comunista de Yugoslavia, en el año 1938, creó el nombre Kosmet para esta región y se opuso a cualquier tipo de discriminación del pueblo albanés, estando a favor de la autonomía de Kosovo y la igualdad de derechos. Entre los años 1941 y 1945 en el tiempo de la ocupación del Eje (Alemania, Italia, Japón). El Reino de Italia anexó la mayor parte de Kosovo y lo unió, bajo su protectorado, al Reino de Albania. Debido a la política de terror de los ocupantes y colaboradores albaneses, un gran número de serbios y montenegrinos se desplazaron a Serbia y Montenegro.

El terror sobre la población autóctona serbia fue desproporcionado, con más de diez mil muertos y veinte mil expulsados. Después de la capitulación de Yugoslavia en el año 1943, los alemanes ocuparon Albania y Kosovo. El territorio lo ocuparon los partisanos después de la retirada de los alemanes en noviembre de 1944. Finalmente, solo con la intervención del ejército yugoslavo en el año 1945 se quebró la resistencia de los albanokosovares.

4.1 PERÍODO DE LA ANTIGUA YUGOSLAVIA

Después de la Segunda Guerra Mundial, Kosovo y Metohija, fueron devueltos a Yugoslavia y formaron parte de la República Nacional (luego socialista) de Serbia. El Territorio Autónomo de Kosovo y Metohija, (AKMO) fue proclamada oficialmente el 10 de julio del año 1945. En la Yugoslavia de Tito los albaneses de Kosovo tuvieron un mayor nivel de vida que en Albania. Tenían su propia universidad, escuelas, periódicos, instituciones políticas y centros culturales, en lengua albanesa. Albaneses de Albania se desplazaron a Kosovo. Los serbios se fueron yendo constantemente a lo largo de los años, mientras los albaneses pedían una mayor autonomía de Kosovo. En abril del año 1963, el AKMO fue elevado al nivel de provincia, convirtiéndose en la Provincia Autónoma de Kosovo y Metohija. En noviembre del año 1968, el nombre fue cambiado al de Provincia Autónoma de Kosovo, retirando el nombre de Metohija (denominación geográfica serbia). Según la Constitución del año 1974, reconociendo a Kosovo como una provincia de Serbia, se la dotó de todas las características de las otras repúblicas de Yugoslavia, lo que contribuyó a que los líderes albaneses continuasen el hostigamiento a los serbios.

Los albanokosovares pidieron al principio de los ochenta, que Kosovo se convirtiera en la séptima república de la antigua Yugoslavia y que los albaneses tuvieran iguales derechos como las otras naciones eslavas de Yugoslavia. Las autoridades yugoslavas respondieron a estas demandas mediante el envío de fuerzas armadas y fuerzas policiales, proclamando el estado de emergencia en Kosovo. El objetivo de los albanokosovares era un Kosovo étnicamente limpio, para luego fusionarse con la Gran Albania⁴¹.

4.2 PERIODO DE MILOŠEVIĆ

Después de que el presidente del Comité central de la Liga de los Comunistas, Slobodan Milošević maniobrara para hacer caer el gobierno de Vojvodina y el gobierno de República de Montenegro, reemplazándolos por sus seguidores, se continuó con la presión a los dirigentes de Kosovo. Al principio del año 1989, se anunció el cambio de la constitución de Serbia, lo que provocó la huelga de los mineros de Kosovo en la mina *Stari Trg* cerca de la capital, Priština. El 28 de febrero, la Presidencia de la antigua Yugoslavia autorizó el uso de las fuerzas militares y proclamó el estado de emergencia en Kosovo. Después de esto, las fuerzas especiales de la policía serbia, irrumpieron en el pozo de la mina y sofocaron la huelga de mineros albaneses. Arrestaron a cientos de personas y el gobierno provincial fue reducido. El 23 de marzo del año 1989, el parlamento de Kosovo aprobó las enmiendas constitucionales. Kosovo perdió su autonomía y se le añadió “Metohija” en su nombre.

Los albanokosovares después de haberse quedado sin la autonomía, comenzaron una política de resistencia pasiva con la que contaban con el respaldo mayoritario de la población. Rechazaron participar en la vida política de Serbia, no concurrían a las elecciones ni se censaban. En el año 1990, unos meses más tarde, la mayoría de la población albanesa de la provincia proclamó la independencia de la República de Kosovo, estado que no fue reconocido por ningún país, salvo Albania. Desde ese

⁴¹El término Gran Albania, además de Albania, se refiere también a los territorios que están fuera de las fronteras de ese país que los nacionalistas albaneses reclaman como propias, es decir, partes de Grecia, República de Macedonia, Montenegro y Serbia (incluida la ex provincia serbia de Kosovo y Metohija). Todos los territorios reclamados tienen una gran población albanesa mayoritaria, excepto Epiro, por el antiguo reino helenístico.

momento, los albanokosovares, empezaron a organizar instituciones estatales paralelas, como las escuelas, el sistema judicial y la policía. En el año 1994, se fundó el Ejército de Liberación de Kosovo (ELK). Una organización paramilitar albanesa, cuyo objetivo era la independencia de Kosovo, utilizando la lucha armada.

En el año 1996, comenzaron los ataques armados contra el ejército serbio y la policía. Después en la región de Drenica empezaron los conflictos más intensos entre el ELK y las fuerzas serbo-yugoslavas, afectando a muchos civiles inocentes.

En el año 1998, Milošević envió tropas y estalló el conflicto armado con las fuerzas de ELK.

Bajo la mediación internacional de los EE.UU., Rusia y la Unión Europea, el 6 de febrero de 1999 se inició la Conferencia de Rambouillet (Francia) entre las autoridades serbias y los representantes de los albaneses de Kosovo. El colapso de la conferencia, después de 17 días de negociaciones infructuosas, marcó el fin de los esfuerzos para resolver la crisis de Kosovo de modo pacífico. La respuesta internacional a esta imposibilidad de negociación fue la acción militar de la OTAN contra la República Federal de Yugoslavia.

El conflicto terminó en junio del año 1999, cuando después de 78 días de bombardeos de la OTAN, la República Federal de Yugoslavia aceptó retirar sus fuerzas militares y policiales de Kosovo.

4.3 DECLARACIÓN DE INDEPENDENCIA

Después del bombardeo de la OTAN de la República Federal de Yugoslavia en el año 1999, Kosovo y Metohija quedaron bajo la administración de las Naciones Unidas.

Según la Resolución 1244 del mismo año, Kosovo y Metohija eran parte de Serbia y de la República Federal de Yugoslavia, pero también estaban bajo el control de la ONU. Los trabajos administrativos eran realizados por la ONU sin participación de Serbia, (la resolución 1244 del Consejo de Seguridad de 10 de junio del año 1999).

Después de que en las negociaciones sobre el estatus de Kosovo no se ha llegado a un consenso sobre su constitución, el parlamento de Kosovo declaró la

independencia el 17 de febrero del año 2008. Esta decisión fue anulada por el Gobierno de Serbia esa misma noche como acto ilegal de las instituciones provisionales de Prístina, y desde entonces la diplomacia serbia está trabajando intensamente en contra de la independencia de Kosovo. La reacción internacional a la declaración de independencia de Kosovo sigue dividida.

La republica de Kosovo está reconocida hasta ahora por 106 Estados miembros de la ONU más Taiwán y la República Turca del Norte de Chipre, mientras que los restantes 87 estados miembros de la ONU, consideran Kosovo y Metohija una provincia de Serbia. Los albaneses tienen control sobre la mayor parte de Kosovo, con la excepción de algunos enclaves controlados por los serbios, concretamente, el cinturón en el norte conocido como Kosovo del Norte. El control de la seguridad, el sistema judicial, y las relaciones exteriores permanecen bajo el control de UNMIK⁴².

5. LAS PRIMERAS PROTESTAS CONTRA EL RÉGIMEN DE MILOŠEVIĆ (1991)

El primer enfrentamiento a Milošević ocurrió en 1991, con las manifestaciones de 9 de marzo, en Belgrado. Fue el primer mitin multitudinario, organizado por la oposición. Los protagonistas fueron los estudiantes, lo que marcará todas las futuras concentraciones. La meta de las protestas fue, en primer lugar, la Radio-televisión de Serbia, que en las filas opositoras se denominaba “TV Bastilla”⁴³. El gobierno de Milošević había prohibido la manifestación, así que aquel 9 de marzo la policía bloqueó los accesos de Belgrado, para cortar la llegada de los partidarios de la oposición del interior del país. La policía intentaba disolver la manifestación como fuera, utilizando cañones de agua, lo que provocó enfrentamientos cuerpo a cuerpo, con el resultado de dos víctimas mortales, para que luego el ejército saliera a las calles de Belgrado con sus tanques. Las emisoras independientes de radio y

⁴² UNMIK (eng. *United Nations Mission for Kosovo*), es la administración civil temporal de la ONU en Kosovo. La misión fue creada el 10 de junio de 1999 con la Resolución 1244 del Consejo de seguridad.

⁴³ La fortaleza de la Bastilla de París fue construida para proteger la entrada de la ciudad. En el siglo XV se convirtió en una prisión en su mayoría para presos políticos. Las personas fueron encarcelados allí sin juicio y por tiempo indefinido, a menudo por la orden del rey. El nombre de la Bastilla se utiliza a menudo como un sinónimo para aquellas instituciones estatales y sistemas políticos que cometen y encubren las injusticias. Así, el nombre “TV Bastilla” a menudo fue utilizado por la oposición para nombrar la Radio Televisión de Serbia (RTS), durante el régimen de Slobodan Milošević.

televisión fueron suspendidas (el B92 y el Studio B), mientras que Milošević calificó a los estudiantes como “fuerzas del caos y de la demencia”⁴⁴.

En la noche del 9 de marzo, la policía reprimió violentamente a los estudiantes, pero la protesta siguió –al día siguiente se incorporaron 5.000 estudiantes nuevos-. La manifestación, en primer lugar, se dirigía contra la política belicista, propagada por la televisión estatal. Los manifestantes formularon ocho demandas, entre ellas la dimisión del director de la Radio-televisión de Serbia, del director de la Radio-televisión de Belgrado y de cuatro redactores de la TV Belgrado, la dimisión del ministro de policía y el permiso de trabajo de la Radio B92 y la televisión independiente Studio B. Todas las demandas fueron aceptadas por el gobierno.

A día siguiente, 11 de marzo, se organizó el contra-mitin en otro extremo de la ciudad, con la participación de los seguidores de Milošević y bajo el lema “Para la defensa de la República, para la Constitución, la libertad y la democracia”, donde las consignas nacionalistas rezaban: “¡Slobo, eres la libertad!” y “No dejaremos Kosovo”. Era obvio que Serbia estaba dividida en dos, se solía decir que el 9 de marzo se manifestaron los hijos y el 11, los padres. La división no era solo generacional, sino también la del campo y la ciudad, para que pronto se definieran los dos lados como patriótico y traidor.

El artista **Dragoslav Krnajski**⁴⁵ así comenta las manifestaciones de marzo y la partición de la sociedad que siguió:

Aquello fue la prueba del poder de un régimen político que tuvo la intención de gobernar el país a toda costa. El resultado era la represión que se manifestaba con el manejo de los medios de comunicación, con la ambición de perpetuarse en el poder, y todo esto se reflejaba en las instituciones de cultura y en un conjunto de la sociedad. Las medidas represivas, utilizadas por el grupo gobernante con el fin de mantenerse en el poder, consiguieron producir efectos nefastos en todos los campos de

⁴⁴Con motivo de las manifestaciones del 9 de marzo de 1991, Slobodan Milošević en su aparición en la televisión de Belgrado calificó a los manifestantes como “fuerzas del caos y de la locura”.

⁴⁵Dragoslav KRNAJSKI (Pula, 1953). Licenciado en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en el año 1982. Realizó los estudios de postgrado en la misma facultad en el año 1984. Empieza a exponer, desde el año 1980. Desde entonces hasta ahora ha tenido más de veinte exposiciones individuales. Expone en varias exposiciones colectivas en el país como en el extranjero. Ha ganado importantes premios en el campo de la escultura: *Bijenale mladih* Rijeka (La bienal de la juventud, Rijeka) en el año 1987, Oktobarski salon (Salón de Octubre, Belgrado) en el año 1990 y los premios en *Trijenal jugoslovenske skulpture*, Pančevo (La trienal de escultura yugoslava, Pančevo) en el año 1996.

la vida social. Así fue. El estímulo para todo aquello fueron las manifestaciones de marzo de 1991. La respuesta no se hizo esperar, primero del aparato estatal, luego de los medios. Los sucesos de marzo dividieron la sociedad en los llamados patriotas y traidores. A partir de las manifestaciones de marzo, surgió la necesidad de que todas las instituciones de cultura, las facultades, incluidos los personajes públicos y los artistas eligieran su postura. No hubo presiones directas, pero sí una responsabilidad ética de condenar el uso innecesario de la fuerza y reaccionar al hecho de que unas personas perecieran. Lo sucedido obligaba a la gente, en todos los ámbitos, a tomar postura de una manera evidente. Me acuerdo cómo reaccionamos algunos de nosotros respecto a nuestra asociación de artistas, exigiendo que hubiera una declaración pública acerca de todo lo ocurrido, sin importarnos el hecho de que las asociaciones artísticas eran unas sociedades no políticas, tal y como rezaban sus estatutos. Dado que estas asociaciones, supuestamente independientes, se financiaban del presupuesto de estado, su inercia política era evidente. La gente que dirigía las asociaciones artísticas siempre ha sido políticamente adecuada para estos cargos. Todos los problemas del contexto más amplio de la sociedad, se reflejaban en las asociaciones artísticas⁴⁶.

En la película *Geto – Tajni život grada* (Geto – La vida secreta de la ciudad) del autor Ivan Markov, producida por B92, (el medio de comunicación opositor al régimen), el protagonista-narrador, Goran Čavajda-Čavke (batería de Električni orgazam, banda de *rock* de Belgrado, precursor del movimiento Nueva Ola), narra la vida artística de Belgrado entre 1991 y 1995 a través de su historia personal y emocional.

El roquero habla de sí mismo como el miembro de una generación perdida y consumida. Tiene treinta y tres años y se siente demasiado viejo para empezar algo nuevo y, demasiado joven para aceptar con resignación lo que está sucediendo. Deambula por la ciudad, Belgrado, en la que hace unos años creía de modo incondicional, visitando lugares en los que todavía tocan la música “de verdad”,

⁴⁶Fragmento de la entrevista realizada al Presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (1998-2002) Dragoslav KRNAJSKI, artista plástico, en su estudio, Belgrado, 17 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 5, pág. 565 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

lamentando la energía consumida y el tiempo perdido de su generación. Se pregunta en voz alta cómo es posible que aquellos que no eran los más inteligentes, lograran tomar el poder; los que ni siquiera fueron los más numerosos en el primer momento. Se refiere a todos aquellos que con gritos de júbilo apoyaron el régimen de Milošević y alentaron la guerra contra las repúblicas vecinas. En la película, Čavke, dirige su crítica, particularmente aguda, a la redacción de informativos de la televisión estatal, que en la década de los noventa se convirtió en una verdadera máquina agitadora de la guerra.

El siguiente párrafo incluye la cita que testifica la división que se produjo entre los ciudadanos de Belgrado, después de las manifestaciones de marzo. Čavke, el protagonista de la película *Gueto – la vida secreta de la ciudad* dice:

Ovo je Beograd, grad koji danas osim imena i kuća, nema ništa zajedničko sa glavnim gradom nekadašnje države Jugoslavije. Iako sa krova moje zgrade, on izgleda isto kao pre 10 ili 15 godina, stvari su se dole potpuno promenile. Ono zbog čega sam nekada voleo ovaj grad, je to što je u njemu moj život bio velika žurka. Bilo je dana kada sam žalio što Beograd nije Amsterdam, ali sam mnogo češće bio srećan što nije Istočni Berlin. Danas kapiram da je ta sredina bila super mesto za život. A onda je počeo da pada mrak. Na samom početku pre sedam, osam godina, nisam kapirao o čemu se radi. Brdo ljudi se primilo na frku a ostali su uglavnom bili ravnodušni. Niko nije ni slutio da u grad stiže sam djavo. Kad su stvari postale jasnije već je bilo kasno. Grad se podelio. S jedne strane su stali oni, a sa druge mi. Oni su crvenom ružom iza uveta⁴⁷, zauzeli sva bitna mesta i izmilsili neprijatelje, a onda gurnuli sve ostale u pakao. Nas je u početku bilo dobro da im se suprotstavimo, i nikad mi neće biti jasno zašto smo pukli. Nije mi bilo frka ni od tenkova ni od snajpera, mogli smo da ih zgazimo, ali su se ljudi koji su nas vodili usrali, a možda i nisu stvarno hteli da se bilo šta promeni. Naša energija se istrošila u tom premišljanju i Beograd se pretvorio u konc-logor. Od tada, oni vladaju a mi preživljavamo. Neki od nas su zapalili napolje, a ostali su se ućutali. Najgore su prošli oni koji se bave artom i

⁴⁷La rosa roja era el símbolo del Partido socialista de Serbia, liderado por Slobodan Milošević. Su esposa Mira Marković a menudo la utilizaba como detalle de diseño, poniéndola en el pelo. La rosa roja representa los seguidores del régimen.

rokenrolom. Ko nije hteo da udje u mašinu gurnut je u stranu. Odatle ih tzv. kulturne institucije izvuku samo kada im treba alibi, a onda ih ponovo vrata pod zemlju. Iako ovi umetnici i muzičari rade super stvari, za vecinu njih se ne zna dovoljno. Kada bi neko, ko ih ne poznaje dovoljno hteo sa njima da se sretne, ne bi u tome uspeo, jer ovi ljudi žive i šljakaju potpuno haotično. Ne postoji ni institucija, ni medij, ni prostor koji ih objedinjuje⁴⁸.

Del previo texto se puede concluir que Slobodan Milošević a principios de los años noventa fue apoyado por una parte de la élite intelectual de clara orientación nacionalista. En respuesta a esta realidad política y al inicio de la guerra, se produjo una fuerte resistencia de una parte de la población al régimen de Milošević.

Como comenta anteriormente, el músico, Čavke, en el momento de auge de su carrera artística, muchos artistas jóvenes se vieron privados del derecho de voto y se les señaló como traidores a la patria porque no apoyaban las políticas del régimen. Él hablaba de la rendición y la derrota de los jóvenes que se veían obligados a abandonar Serbia o permanecer en silencio ante el poderoso aparato represivo del Estado. Emergían nuevos grupos sociales más bajos que se apoderaban de los espacios públicos en los que introducían e imponían su subcultura (más adelante se hablará de la subcultura *turbo-folk*). Los artistas que estaban en contra del régimen, trabajaban de forma independiente, sin apoyo y fuera de los espacios institucionales, a menudo al

⁴⁸Versión de la doctoranda: “Esto es Belgrado, una ciudad que, descontando el nombre y los inmuebles, no tiene nada que ver con la capital de aquel país de antes – Yugoslavia. Si se observa desde la azotea de mi edificio, parece igual que diez o quince años antes, pero allí abajo las cosas han cambiado por completo. La razón por la que yo antes adoraba esta ciudad, es que mi vida en él era una gran fiesta. Hubo días en los que yo lamentaba porque Belgrado no es Ámsterdam, pero con más frecuencia me alegraba porque no es Berlín del Este. Ahora me doy cuenta que aquel entremedio era un lugar estupendo para vivir. Pero luego empezó a oscurecer. Al principio, hace unos siete u ocho años, yo no entendía de qué se trataba. Un montón de gente se volvió agitada, y el resto siguió más o menos indiferente. Nadie sospechaba que el mismo diablo se acercaba a la ciudad. Cuando las cosas se volvieron más claras, ya era tarde. La ciudad se dividió en dos. Por un lado estaban ellos, y por el otro, nosotros. Los que pusieron la rosa encarnada detrás de la oreja ocuparon los cargos de importancia e inventaron los enemigos, para luego empujar a todos los demás al infierno. Al principio éramos muchos, los suficientes para oponernos, y nunca entenderé porqué cedimos. Yo no tenía miedo, ni de los tanques ni de los francotiradores, podíamos con ellos, pero la gente que nos guiaba se cagó, quizás no deseaba los cambios de verdad. Nuestra energía se había gastado en estos titubeos, y Belgrado se convirtió en un campo de concentración. A partir de entonces, ellos gobiernan y nosotros nos dedicamos a la supervivencia. Algunos se fugaron al extranjero, el resto nos quedamos acallados. Lo peor era para aquellos que se dedicaban al arte y al rock and roll. El que no quería entrar en el juego, se quedaba al margen. Las supuestas instituciones de cultura les sacaban de allí solo cuando necesitaban una excusa, luego les devolvían bajo la tierra. No importa que estos artistas y músicos hicieran maravillas, la mayoría de ellos se quedó prácticamente desconocida. Si alguien que no les conoce lo suficiente, intentara encontrarles, no lo conseguirá, porque esta gente vive y trabaja de lo más caótico. No existe la institución, ni el medio, ni el espacio que les reúna”

Del documental *Geto-Tajni život grada* (Gueto-la vida secreta de la ciudad), Producción Televisión B92, 1996. (minuto 0:15 al minuto 2:42) Transcripción realizada por la doctoranda y traducida al español por la misma.

borde de la subsistencia.

El Gobierno era consciente de que tenía en sus manos el arma más poderosa -los medios de comunicación-, así que censuraba las noticias. Los artistas estaban totalmente marginados, y su voz escasamente llegaba al público.

6. LAS PROTESTAS ESTUDIANTILES Y CIUDADANAS EN LOS AÑOS 1996 Y 1997

Desde noviembre del año 1996 hasta febrero del año 1997, se llevaron a cabo en toda Serbia protestas contra el régimen de Slobodan Milošević. Las protestas civiles duraron 88 días y las manifestaciones estudiantiles, 117 días. El pueblo estaba cansado de años de aislamiento, de pobreza e inflación. Las protestas empezaron a causa del robo de votos en detrimento de la oposición en las elecciones locales del año 1996. Las manifestaciones empezaron en la ciudad de Niš y pronto se extendieron a las principales ciudades de Serbia. La coalición Zajedno (Juntos) que reunía los partidos de la oposición, organizaba protestas diarias en las calles de las ciudades principales. Junto con las protestas ciudadanas, empezaron las manifestaciones estudiantiles, mientras el régimen reprimía con cordones policiales y brutalidad. Los resultados de las elecciones celebradas otorgaron el poder a la oposición en las ciudades. Una vez terminadas las protestas y cumplidas las peticiones de la coalición Zajedno, el régimen de Milošević fue debilitado.

“Un puñado de estudiantes y personas manipuladas”, como se informaba en los medios de comunicación favorables a la política de Milošević, no se ha inmutado incluso frente a los cordones policiales, porras, cañones de agua, gases lacrimógenos y otros medios brutales, proporcionados por el régimen. Por las manifestaciones interminables, y la presión pública internacional, Milošević se vio obligado a hacer un recurso extraordinario con el que reconoció indirectamente el fraude electoral y la derrota. Se estima que durante esos tres meses, solamente por las calles de Belgrado desfilaron alrededor de diez millones de estudiantes y ciudadanos. El final de estos acontecimientos, el 21 de febrero de 1997 fue coronado con la eliminación de la estrella roja del edificio del Parlamento.

Las fuerzas policiales, desde el 26 de diciembre de 1996 fueron impidiendo las manifestaciones de protesta. En el centro de Belgrado, la policía había puesto el cordón policial, pero paralelamente a este cordón, los estudiantes y los ciudadanos formaron su cordón. El grupo **Led Art**⁴⁹, inspirado por esta respuesta espontánea inicia su acción *Vratimo im sliku-Ogledalom na kordon* (Devolvámosles la imagen-Con el espejo al cordón). Fue efectuada el 21 de enero de 1997 como parte de las protestas estudiantiles.

El centro de la ciudad se transformó en un lugar donde se celebraban *happenings* continuos. Con la *performance* se jugaba con la simbología del reflejo de la imagen. Se trataba de devolver la imagen a la policía, al poder. Un gesto así era burlador y provocativo, pero las fuerzas policiales no respondieron, porque, como ya hemos dicho anteriormente, las acciones artísticas, aunque organizadas en los espacios públicos, no provocaban los enfrentamientos directos con los órganos del poder.



Ilustración 11. Grupo Led Art, *Devolvámosles la imagen – Con el espejo al cordón*, 1997. *Performance*

En el libro *Ciudadanos serbios en lucha; Diez años en contra: Para la democracia y la sociedad abierta, 1991-2001* sobre las protestas se dice:

Tri meseca u zimu 1996 – 97, koliko su trajali gradjanski protesti širom Srbije, predstavljali su najupečatljiviju potvrdu snage i raspoloženja gradjana. Sve ono što kroz postojeće političke kanale, posebno kroz parlament, nije moglo da bude na pravi način artikulisano, našlo je svoj izraz na ulicama

⁴⁹El colectivo Led Art (Arte Congelado) es un grupo, movimiento, acontecimiento de actividad artística que se desarrolla en las fronteras duras y dramáticas del arte, ideología, política y existencia cotidiana. Se organiza como grupo, en el año 1993. El fundador del movimiento es artista de Novi Sad y Belgrado, Nikola Džafo. En el grupo han participado numerosos colaboradores (artistas, amigos y periodistas). El grupo Led Art, abre en el año 2002, su espacio *Art klinika* (Clínica de arte) en Novi Sad donde continua con su trabajo.

srpskih gradova. Nije zbog toga ništa neobično da je režim stalno ponavljao da se svi, eventualni, problemi moraju rešavati u “institucijama sistema”. (...) Beograd od 1996. godine više nije jedina i najjača tačka otpora⁵⁰.

Como consecuencia de esta nueva esperanza que se expandió por las calles en las manifestaciones, nacieron las nuevas ONG y se liberalizaron muchos de los medios de comunicación locales. En Belgrado, la televisión Studio B se independizó. Además, se empezaron a editar los nuevos periódicos independientes de carácter diario o semanarios. Las protestas han tenido mucho éxito debido a la unión que se ha formado entre los estudiantes y la nueva energía aportada, que inauguraba los cambios definitivos.

Entre las respuestas artísticas, antes que nada, hay que mencionar, por su trascendencia, la del grupo **Led Art**, llamada *Rekonstrukcija zločina* (La reconstrucción del crimen) realizada con los estudiantes que se manifestaron el 18 de febrero de 1997. Esta *performance* realizada en las calles de Belgrado se hizo después de un incidente que tuvo lugar durante la noche del 2 de febrero, cuando la policía atacó a los manifestantes con cañones de agua y pegó brutalmente a docenas de personas. Alrededor de 10.000 estudiantes dibujaron, con tiza y aerosol, decenas de cuerpos en los puntos en que estos fueron golpeados durante la brutal intervención policial.

⁵⁰Versión de la doctoranda: “Tres meses en el invierno de 1996-97, el tiempo que han durado las manifestaciones civiles en toda Serbia, fueron el testimonio de la fuerza y la disponibilidad ciudadana. Todo lo que no pudo ser debidamente articulado a través de las vías de la política, especialmente a través del Parlamento, ha encontrado su expresión en las calles de las ciudades de Serbia. Por esto no es raro que el régimen repitiese constantemente que todos los eventuales problemas deben ser resueltos en “las instituciones oficiales”. Belgrado desde el año 1996 ya no es el único y más fuerte punto de resistencia”.

ĆURGUS KAZIMIR, Velimir. Grupa autora: *Gradjani Srbije u borbi, Deset godina protiv, za demokratiju, 1991-2001*. (Grupo de autores: Ciudadanos serbios en lucha; Diez años en contra; Para la democracia y la sociedad abierta, 1991-2001), Belgrado, 2001, pág. 21 y párrafo 1 y 2.



Ilustración 12. Grupo Led Art, *La reconstrucción del crimen*, 1997, *Performance* en espacio público

6.1 LA CARNAVALIZACION DE LA PROTESTA 1996-97

En las acciones públicas del grupo **Magnet** (grupo Imán) se utilizó la imagen de Slobodan Milošević, en la acción *FaluSerbija* (FaluSerbia) que se llevaba un modelo ampliado de pene y así fue llevada por las calles de Belgrado durante las manifestaciones del año 1996, con la intención de que todo se asemejara a las procesiones y celebraciones de la antigua Grecia, en honor de los dioses de la fertilidad.

El siguiente año, 1997, fue año de elecciones, y se auguraba un posible cambio en el poder. Pero se produjo una ruptura en la coalición Zajedno (Juntos), lo que redujo la posibilidad de victoria contra el régimen. Algunos partidos de la oposición boicotearon las elecciones, lo que le permitió a Milošević permanecer en el poder. Las manifestaciones por sí solas eran importantes debido a la constancia y la participación de un gran número de ciudadanos y estudiantes. Las manifestaciones eran solo un anticipo para una manifestación más grande y mejor organizada, la de 5 de octubre del año 2000.

Al ambiente de la protesta nos acerca **Milena Dragičević Šešić**⁵¹, licenciada en

⁵¹Dra. Milena DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ (Trogir, 1954) es profesora titular de Gestión y Teoría de los Medios de Comunicación de la Facultad de Arte Dramático de Belgrado. Titular de la cátedra de la UNESCO de Política Cultural y Gestión de la Universidad de las Artes de Belgrado. Es miembro del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (2006-2010). Miembro del Senado de la Universidad de las Artes de Belgrado. Rectora de la Universidad de las Artes de Belgrado (2000-2004). Profesora de política cultural, investigadora, escritora, consultora y editora. Es autora de numerosos libros y estudios. Sus obras han sido traducidas a quince idiomas. Conferenciante internacional en el campo de la política y la gestión cultural. Consultora experta de política cultural y la gestión de la Fundación Cultural Europea, el Consejo de Europa, la UNESCO, la Fundación Marcel Hicter, Pro Helvetia y el Consejo Británico. Miembro de la Asociación Internacional de Sociología cultural de la lengua francesa, economista de la Asociación Internacional de Cultura y miembro del Consejo Ejecutivo de la Federación Europea de Centros, la institución que

humanidades, diciendo que como en todos los carnavales, los participantes de la manifestación eran de todas las edades y de todos los estratos de la población (excepto los miembros más pobres de la clase obrera, ocupados en la lucha por sobrevivir). La gente iba a la manifestación con toda la familia, a menudo con sus mascotas (especialmente cuando se habían organizado determinadas acciones temáticas). Antes de salir a las marchas por las calles, los grupos de amigos se reunían en las plazas. Se caminaba en grupos de conocidos, así que los miembros del grupo que venían con retraso podían unirse, encontrar su grupo. En las manifestaciones se hablaba con los extraños, se hacían nuevos amigos. La gente reía y celebraba. Era importante la amistad entre las personas, que no se sentían como una masa, sino como un grupo de amigos, cada uno con sus propias aspiraciones individuales, sus particularidades y sus deseos⁵².

La calle era el lugar de un “carnaval” de protesta, como lo define Šešić, porque la manifestación se acompañaba con varios instrumentos que producían ruido: trompetas, silbatos, las cacerolas que sirven para hacer ruido. También había accesorios especialmente preparados para la ocasión (placas, mecheros, impermeables para protegerse de la lluvia, etc). El ruido estaba en todas partes, la caminata se asociaba con el ruido; y, a menudo, la gente cantaba “Todos al ataque”, o “Pandilla roja”. El ruido que producía el golpeteo de las cacerolas y los platos era una característica de las protestas. Este ruido también se oía todos los días a las 19.30 horas, el momento en que la televisión del Estado emitía las noticias. Este clamor era una señal del desacuerdo de los ciudadanos con la información que se les daba en los medios de comunicación estatales. Se golpeaba lo que se podía golpear para producir un ruido ensordecedor y, de esta manera, simbólicamente, silenciar la voz del Régimen.

Poco a poco el ruido se transformaba en música, en los proyectos auténticos de los individuos y grupos, que, en masa, silbaban la *Simfonija za pištaljke, trube i*

forma los gestores culturales (Hamburgo), el Comité Regional para el apoyo de la publicación (Budapest) y el Comité Ejecutivo del Fondo para una Sociedad Abierta (Belgrado). Milena Dragidevid-Sesic fue miembro del consejo de la Fundación Soros en Yugoslavia (1992-1998), responsable del programa de la edición, los medios de comunicación y las artes y la cultura. Presidió el subcomité (*SubBoard*) para las artes y cultura (OSI, Budapest, 1999-2005), y es miembro desde 2005 hasta la actualidad. Por su contribución al desarrollo de la educación y la cultura ha recibido el reconocimiento del Ministerio de Educación e Investigación de Francia, la Orden francesa de las Palmas Académicas, *Ordre des Palmes Académiques* (2003). Experta de la UNESCO para la aplicación de la Convención sobre la Diversidad Cultural. Experta de la Comisión Europea sobre temas de política cultural.

⁵²DRAGIĆEVIĆ–ŠEŠIĆ, Milena. *Cliprot*.1997. Documento de Word, cortesía de la autora, pág.8.

bubnjeve (Melodía para silbidos, trompetas y tambores), en la ceremonia de clausura de la protesta civil, dirigida por el compositor Zoran Hristić. Esto era un ejemplo típico de una *performance* musical. Pero casi cada caminata, especialmente la de la protesta estudiantil, tenía sus segmentos performativos, acciones pequeñas, *performances* efectuadas en ciertos puntos de la ciudad. Estas actuaciones servían para enviar ciertos mensajes políticos directamente al público. Los mensajes no se transmitían utilizando unos términos políticos aburridos, sino se han buscado soluciones graciosas, carnalescas.

Pero hay una teoría que sostiene que, justamente, en este juego carnalesco se han agotado las energías del deseo de cambio y que, eso fue lo que, en realidad, ha ayudado al régimen de Milošević a sobrevivir. En el libro *La simbología de la protesta, El espíritu de la alegría, la cultura de la protesta, La protestas civiles y estudiantiles 96-97* se dice que el juego, el rito de la lucha política no es lo mismo que la vida. Y es posible que todo el conflicto con el poder se agote en este “juego de la rebelión”, es decir en un nivel simbólico. Este juego imaginario permite a los ciudadanos creer que ellos son los que hacen la historia, para que se sientan más importantes de lo que realmente les permite la estructura social y el sistema político. El espíritu de celebración, del ritual, las actividades lúdicas en sí mismas representan los momentos aislados y cerrados en relación con lo cotidiano. Por lo tanto, es posible que crean que la ilusión de que en la política ocurre lo que se desea. Y, que la belleza y el placer del juego y la satisfacción que produce la participación se conviertan en la compensación de los problemas reales. Es posible que la gran energía del cambio se desgaste y se agote a través del juego y las fiestas. Que la protesta, en lugar de ser iniciador de una reforma total de la política y la sociedad, se convierta en el regulador de esta energía, y por lo tanto, una forma de mantener y consolidar el orden.⁵³

Las protestas en los años 1996-97 fueron un lugar de encuentro de los ciudadanos y estudiantes contra el régimen de Slobodan Milošević. Estuvieron marcadas por las marchas de protesta, acciones artísticas, *performances* y *happenings*. Las intervenciones artísticas a pesar de que se desarrollaban en los espacios públicos, como símbolos de resistencia al régimen, no fueron prohibidas por las autoridades.

⁵³DJORDJEVIĆ, Jelena Dra, *Simbolika protesta, Duh vedrine, kultura protesta – protest kulture, Gradjanski i studentski protesti 96- 97*. (La simbología de la protesta, El espíritu de la alegría, la cultura de la protesta, La protestas civiles y estudiantiles 96-97) Belgrado, Čigoja štampa, 1998, pág 31-32.

Las protestas han cambiado la imagen de Serbia. Dentro del país, donde hasta ese momento ha dominado la apatía y depresión entre los ciudadanos, cansados de la lucha por la supervivencia. Pero la imagen del país vista desde el exterior también ha cambiado, la que hasta este momento reflejaba el rostro de un país criminal, nacionalista, guerrero y *turbo-kitsch*. Las manifestaciones mostraron que existe una Serbia diferente, la que todavía tiene espíritu, que es capaz de construir una sociedad civil abierta, que puede abandonar la xenofobia y el nacionalismo. Y, que hay un potencial entre los ciudadanos y, sobre todo, entre los estudiantes para acabar con las manipulaciones del régimen de Milošević.

En las protestas participaron las personas que acentuaban su ideología de independencia ciudadana, y los nacionalistas. Por consiguiente, la mayoría de la gente se identificaba con su identidad étnica, se sentían serbios; y, la otra parte de la población predominantemente urbana se declaraba como yugoslava, o cosmopolita. Dentro de una sociedad cerrada como lo era Serbia, se producía un fuerte antagonismo entre estas dos opciones, porque la xenofobia de los nacionalistas provoca el rechazo brutal de los otros, de todo lo que tenga un rasgo de lo nacional. Por esta razón ellos se consideran yugoslavos y cosmopolitas. Las protestas han unido estos extremos con la esperanza de salir de la opresión y el aislamiento impuesto por el régimen en el poder.

7. EL BOMBARDEO DE LA OTAN SOBRE LA REPÚBLICA FEDERAL DE YUGOSLAVIA DE 1999

El bombardeo de la República Federal de Yugoslavia, es uno de los eventos más sorprendentes que han podido surgir después de tantos años de guerra, aislamiento e inflación. En su posibilidad no podían creer ni los miembros de la “otra Serbia”, de tendencia pro europea, ni por supuesto, los partidarios de la política de Milošević.

La acción de la OTAN representa la fase final de la guerra en Kosovo. Empezó el 24 de marzo y terminó el 10 de junio del año 1999. Era la segunda intervención de la OTAN, después de los ataques a la República Srpska en 1995. La OTAN intervino, sin la aprobación del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, bajo la acusación a

las fuerzas de seguridad serbias de estar llevando a cabo una limpieza étnica de los albaneses en Kosovo. La intervención fue causada por los eventos que tuvieron lugar en la localidad de Račak, en Kosovo⁵⁴ y la negativa posterior del Gobierno yugoslavo a firmar el acuerdo de Rambouillet⁵⁵.

La OTAN comenzó el bombardeo el 24 de marzo del año 1999, a las 20:45 horas, con los ataques contra objetivos militares en Yugoslavia. Y, posteriormente, los ataques se ampliaron a instalaciones comerciales y civiles. Los ataques se prolongaron, sin interrupción, durante setenta y ocho días y dañaron severamente infraestructuras, edificios comerciales, escuelas, hospitales, la televisión, monumentos culturales, iglesias y monasterios.

Las estimaciones de los daños que sufrió Yugoslavia oscilan entre los 30 y 100 mil millones de dólares. El número final de victimas no ha sido anunciado oficialmente. Fuentes serbias estiman que hubo 1.200 y 2.500 muertos y 5.000 heridos. Durante la guerra de Kosovo emigraron cientos de miles de albaneses. Los ataques fueron suspendidos el 10 de junio, después de firmar un acuerdo de retirada del ejército yugoslavo y las fuerzas policiales de Kosovo y Metohija. El mismo día, el Consejo de Seguridad aprobó la Resolución 1244 en la que Republica Federal de Yugoslavia (Serbia), conserva su soberanía sobre Kosovo, que se convierte en un protectorado internacional administrado por la UNMIK y la KFOR. Con el ejército y la policía huyeron a Serbia más de 200.000 serbios de Kosovo y otros no albaneses.

Los albaneses de Kosovo declaran, por mayoría absoluta, la independencia de Kosovo de Serbia el día 17 de febrero del año 2008. La intervención de la OTAN ha

⁵⁴ El caso de Račak se denomina al conflicto armado entre la policía serbia y los rebeldes albaneses durante las redadas del 15 de enero del año 1999 en el pueblo de Račak (Kosovo y Metohija). Sobre las acciones policiales existen las declaraciones de William Walker, jefe de la Misión de Verificación de la OSCE en Kosovo, que sostienen que la policía serbia con el apoyo del ejército, ha llevado al cabo la masacre de población civil inocente de nacionalidad albanesa. Mientras que por otro lado, existen puntos de vista que dicen que se trataba de una operación policial antiterrorista legítima contra las fuerzas armadas de OVK (El Ejército de Liberación de Kosovo), una manipulación política para legitimar los ataques de las fuerzas de la OTAN.

⁵⁵ Las negociaciones en Rambouillet (Cerca de París) sobre la propuesta de un acuerdo de paz entre Yugoslavia y los albaneses de Kosovo, comenzó el 6 de febrero de 1999 y duró hasta el 19 de marzo. Yugoslavia ha expresado su disposición de proporcionar una amplia autonomía a los albaneses, dentro de Serbia, pero ellos lo rechazaron. Era evidente que la conferencia fue convocada para obligar a Yugoslavia a retirar sus tropas de Kosovo. Esta petición de los EE.UU., fue rechazada rotundamente de parte de la delegación de Yugoslavia. Esto fue la razón para que la OTAN iniciara la intervención militar contra Yugoslavia. En esa ocasión, Milošević dijo que Yugoslavia no renunciará a Kosovo, “aun a costa de los bombardeos”. “La amenaza dirigida a RF Yugoslavia que va a ser bombardeada, si no permite la ocupación extranjera de su territorio, es una advertencia para todo el mundo, y todas las naciones y para las personas que se preocupan por la libertad y la Paz. Milošević prometió que Serbia no va a renunciar a Kosovo, incluso a costa de los bombardeos.

producido un sentimiento de lástima por sí mismos en toda la población de Serbia. Y, no hay que olvidar el sentimiento de cólera que sintió la población hacia Occidente. Un doble sentimiento de autocompasión y cólera que han tenido los miembros de la “otra Serbia”, los que han sufrido todas las penurias del régimen de Milošević y luego el castigo de Occidente.

Los Historiadores de Arte **Branislava Andjelković**⁵⁶ y **Branislav Dimitrijević**⁵⁷ en el catálogo *Sobre la normalidad, el arte en Serbia 1989-2000*, sostienen que los bombardeos de la OTAN han mostrado a los grupos con una orientación pro europea que los países occidentales tampoco son honestos. Ellos pueden ser normales para “sí mismos” y para su sociedad, pero a los serbios no les permiten alcanzar la normalidad que tanto desean. Por otro lado los medios occidentales tenían interés en ver, hasta qué punto la vida en Serbia era anormal durante los bombardeos. Tenían fascinación por las ruinas provocadas en los blancos alcanzados con una “precisión quirúrgica”, como se decía con orgullo por los medios. Sentían fascinación por la normalidad de lo cotidiano, que se podía ver en las calles y las cafeterías de Belgrado. Siempre se preguntaba a los reporteros, desde los estudios de televisión, hasta qué punto la vida, en el centro de Belgrado, transcurre con normalidad. A medida que los bombardeos continuaban, la vida en Serbia recobraba su normalidad, y esto ha fortalecido una vuelta a la “religión” de la normalidad. La normalidad, de que a pesar de las bombas los ciudadanos de Belgrado han confiado y han creído en la “precisión quirúrgica”, la gente se comportaba como si todo estuviese normal, y así, se han convertido en, “anormalmente normales”.

Los artistas, prosiguen los autores del catálogo, estaban sujetos a la demanda de normalidad, ser normal, significaba no caer en desagradables antagonismos sociales ni afrontarlos, porque un artista en el Oeste no tiene que hacerlo y cuando lo hace, lo

⁵⁶Dra. Branislava ANDJELKOVIĆ DIMITRIJEVIĆ (Belgrado, 1966). Licenciada en el departamento de la Historia del Arte en la Facultad de Filosofía de Belgrado. En el año 1994 terminó el máster universitario en Historia del Arte (la tesis sobre representación del cuerpo y la sexualidad en el arte marchista), en la Escuela de Arte de Winchester, en la Universidad de Southampton (Gran Bretaña). Desde 1994 ha trabajado como coordinadora de programas en el Centro para el Arte Contemporáneo del Fondo para una Sociedad Abierta en Belgrado. Fue directora del Museo de Arte Contemporáneo (2001-2013).

⁵⁷Dr. Branislav DIMITRIJEVIĆ (Belgrado, 1967). Licenciado en el departamento de la Historia del Arte en la Facultad de Filosofía de Belgrado. Terminó los estudios de postgrado de Historia y Teoría del Arte en la Universidad de Kent, Reino Unido (1995). Desde el año 1994 ha trabajado como coordinador de programas en el Centro para el Arte Contemporáneo del Fondo para una Sociedad Abierta en Belgrado. Fue el Viceministro de Cultura de Serbia encargado de las Relaciones Internacionales, hasta el año 2009.

hace porque lo quiere, y no porque sea lo que se espere de él⁵⁸.

Así que los artistas miembros del mundo alternativo, de la “otra Serbia”, se encontraban en la posición de víctima por partida doble. Tenían un sentimiento de resistencia hacia el compromiso que se les imponía, por el hecho de vivir en un momento histórico importante. Los observadores y periodistas extranjeros esperaban de ellos algún tipo de iniciativa en contra del régimen. Mientras que, de otra parte, los artistas y los ciudadanos de Serbia solamente deseaban la normalidad. Aquel tipo de normalidad, en que, desde el aburrimiento cotidiano de la rutina social, uno puede decidir por sí mismo, si su compromiso va a ser una necesidad natural y no un tema social impuesto.

La imagen plasmada sobre Serbia, era, nada menos, que la de unos agresores que expulsan a los albaneses inocentes de sus hogares. A la opinión pública mundial se explicó la necesidad de la acción de la OTAN, como un mal necesario para evitar la limpieza étnica que se llevaba a cabo en Kosovo. Los informes de los fiscales de La Haya testificaron sobre la gravedad de las acusaciones dirigidas contra los serbios.

A continuación, hacemos una paráfrasis de una parte del Informe de mayo de 1999, de Louise Arbour, la Fiscal Jefe del Tribunal de crímenes de guerra de la Haya explicando que durante sus ofensivas, las fuerzas de la República Federal de Yugoslavia (RFY) y Serbia, actuando juntas, efectuaron una acción planificada y coordinada de destrucción de bienes civiles albanokosovares. Ciudades y pueblos fueron bombardeados. Casas, fincas, locales comerciales y oficinas quemadas. Bienes personales destruidos. Como consecuencia de estas acciones orquestadas, ciudades, pueblos y regiones enteras se han transformado en lugares no habitables para los albanokosovares. Además, las fuerzas de la RFY y Serbia han acosado, humillado y degradado a los civiles albaneses de Kosovo. Los albaneses de Kosovo fueron expuestos constantemente a los insultos, comentarios racistas, actos degradantes que se basaban en las diferencias étnicas y religiosas, golpes y otras formas de maltrato físico. La deportación ilegal y el traslado forzoso de miles de albaneses de Kosovo de sus hogares incluye actos bien planificados y coordinados por los dirigentes de la RFY y Serbia, así como las fuerzas armadas de la RFY, que

⁵⁸ANDJELKOVIĆ, Branislava y DIMITRIJEVIĆ, Branislav, *O normalnosti, Umetnost u Srbiji 1989-2001; Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost* (Sobre la normalidad, el arte en Serbia 1989-2001; La última década: Arte, sociedad, trauma y normalidad) Belgrado, Museo de Arte Contemporáneo, 2005.pág. 113-118.

actuaron juntos. Acciones, de naturaleza similar, se han llevado a cabo durante las guerras en Croacia, y Bosnia-Herzegovina entre 1991 y 1995. Durante esas guerras, las fuerzas serbias militares, paramilitares y policiales han expulsado y deportado forzosamente los no serbios de Croacia y Bosnia-Herzegovina de los territorios bajo control serbio, utilizando los mismos métodos que han utilizado en Kosovo en el año 1999: Intensos bombardeos y ataques militares contra las aldeas, asesinatos en masa, la destrucción de zonas residenciales no serbias y sitios culturales y religiosos; así como la persecución violenta y la deportación de la población no serbia. El 24 de marzo de 1999, la OTAN comienza con ataques aéreos contra objetivos en la RFY. El 23 de marzo La RFY emite el decreto de amenaza de guerra y declara el estado de guerra el 24 de marzo de 1999. Dado que los ataque aéreos han comenzado. Las fuerzas de la RFY y Serbia intensifican sus acciones sistemáticas, expulsando por la fuerza a cientos de miles de albanokosovares⁵⁹.

Durante la agresión se han derribado dos aviones de la OTAN (F-117 y F-16), 9 aviones sin tripulación, 45 misiles de crucero y 4 misiles de gran tamaño. De parte de los Estados Unidos esta guerra se concebía como una guerra sin bajas. Slavoj Žižek escribe sobre esta “guerra por la paz” en Kosovo que la lección más importante de las intervenciones militares de Estados Unidos, desde la Operación Zorro del Desierto contra Irak a finales del año 1998, hasta el bombardeo de Yugoslavia, es el comienzo de una nueva era en la historia militar, en el que las fuerzas del atacante deben salir de la acción militar sin ninguna baja. Cuando el primer avión de caza fue derribado, para los medios de comunicación de los Estados Unidos, lo más importante era que no se han producido víctimas “¡el piloto está a salvo!”. (El término “guerra sin bajas” fue elaborado por el general Colin Powell.) A continuación Žižek se pregunta: ¿Y, no es todo esto la consecuencia del modo casi surrealista en que la CNN hizo la cobertura de la guerra? En el ejemplo de la Guerra de Golfo, no es solamente que la guerra era presentada como un programa de televisión; parece que los iraquíes también la entendieron así. Durante el día, Bagdad era una ciudad “normal”, la gente andaba por las calles, yendo a sus trabajos; parecía cómo que la guerra y el bombardeo fueran un fenómeno surrealista, producto de

⁵⁹ARBOUR, Louise. Fiscal, 22 de mayo de 1999, Haya, Países Bajos en VUKOVIĆ, Stevan: *REMONT REVIEW – Beogradske umetnička scena devedesetih*, (La escena artística de Belgrado en los noventa), Belgrado, REMONT Asociación independiente de artistas, 2002. pág. 25-26.

pesadillas que se producen solamente durante la noche, y que, para ello no hay espacio en una realidad efectiva⁶⁰.



Ilustración 13. Ivan GRUBANOV. Del proyecto *Haunting Memory* pág 10. El edificio del Estado Mayor del Ejército yugoslavo en Belgrado destruido por la OTAN en 29-30 de abril de 1999.

Para seguir en un estado de normalidad, en estas condiciones de presión e incertidumbre, en que no se sabe cuándo se va a oír el próximo sonido de las sirenas, como aviso de un ataque aéreo, aviso de que hay que ir al refugio, es comprensible que la gente haya tenido que engañarse a sí misma, imaginando que todo esto no está sucediendo realmente. Esta normalidad podía ser fingida solamente durante la luz del día, mientras la noche estaba llena de alarmas y explosiones, del temor y la incredulidad.

Durante los bombardeos nace el proyecto *Target*. En torno al mismo, los ciudadanos se reunían en la plaza principal de Belgrado y en los puentes, con un blanco dibujado en blanco y negro que después colgaban sobre sus cuerpos con el propósito de mostrar su resistencia a las bombas de la OTAN. Las *performances* se acompañaban con música folk y pop para prestar apoyo y levantar el ánimo a las personas reunidas.

⁶⁰ŽIŽEK, Slavoj. *NATO kao leva ruka boga* (OTAN como la mano izquierda de Dios), (s.f) pág 3. Fuente: http://www.b92.net/casopis_rec/56.2/pdf/02.pdf [consultada 17/2/2011]



Ilustración 14. Serbios saludando con tres dedos (saludo que expresa el ortodoxismo serbio) durante las manifestaciones contra el ataque aéreo de la OTAN, 29 de marzo de 1999.
Belgrado (Reuters)

Rápidamente, el régimen se apoderó del proyecto, continuando con conciertos organizados, en su mayoría con cantantes de *turbo-folk*. Artistas, que habían aceptado este compromiso, y a pesar de todas las molestias y peligros, cantaban bajo las bombas, incapaces de rechazar la obediencia al régimen. Pronto, todo se convirtió en una feria. La locura que parecía fuera de todo sentido común, dónde los ciudadanos, avisando a Bill Clinton de que Serbia va a ganar, bailaban los bailes tradicionales en los puentes, formaban cordones con sus cuerpos para proteger los puentes de la demolición. Durante los días del bombardeo, dos imágenes han recorrido el mundo: una cola de refugiados albaneses que huyen de sus hogares en Kosovo y, otra imagen de la alegría loca en las calles de Belgrado, de la gente que bailando y cantando estaba celebrando su victoria sobre el agresor.

Así es como en la serie documental *Volimo te otadžbino naša* (Te queremos patria nuestra) de la Televisión B92 describe el estado general de la sociedad durante los bombardeos:

Prva sirena “šizela” koja se oglasila 24. marta 1999. godina, označila je početak još jednog neverovatno snažnog talasa nacionalne homogenizacije. Režim je shvatio da su NATO bombe pravo sredstvo za vraćanje Srbije u doba gazimestanskog⁶¹ narodnog jedinstva. Poruka je bila jasna “nema više podele na opoziciju i vlast, na nezavisne i režimske medije, na one koji vole i one koji ne vole lik i delo Slobodana Miloševića”. Zemlja se brani od agresije, te prema tome svi ima da budemo patriote i ništa drugo. Pod geslom “pesma nas je održala, njojzi hvala” zbijani su borbeni redovi, najpre na trgovima, a potom i na mostovima, koji su po direktivi, od rušenja štićeni raspevanim i razigranim telima. Celokupna industrija zabave, zdušno se angažovala na histeričnom uveseljavanju naroda u tim neveselim danima a prednjačili su naravno narodnjaci. Ni ostali akteri javnog života nisu mnogo zaostajali u treniranju turbo patriotizma. Narodu je ponovo namenjena omiljena nacionalistička uloga – uloga žrtve. Nedužne ali i ponosne, zato je valjda i na glave beba lepljena meta ili ti target. Medijska propagandna mašinerija širila je uverenje o zadivljenosti celog sveta, prkosom srpskog naroda, koji brutalnim agresorima poručuje: Sorry we are singing!⁶²

⁶¹Gazimestan es una región en el norte de Priština (Kosovo i Metohija). Lugar de Batalla de Kosovo en el año 1389. Entre las fuerzas unidas de bosniacos, serbios y albaneses contra el imperio Otomano. De parte de aliados balcánicos, participaron las fuerzas de los griegos, búlgaros, croatas y checos. Hungría y Polonia también han enviado los refuerzos a los aliados balcánicos. Durante la batalla, perdieron la vida el sultán otomano Murat y el príncipe serbio Lazar Hrebeljanović. El Reino de Bosnia no ha sufrido pérdidas dramáticas en la batalla pero el Principado de Serbia ha caído en estado de vasallo. La Batalla de Kosovo, tuvo una influencia considerable sobre la historia y la cultura de los eslavos del sur, en particular en la creación de la identidad nacional serbia y el mito de Kosovo.

⁶²Versión de la doctoranda: “La primera sirena “šizela”, que sonó el 24 de marzo de 1999, marca el inicio de una nueva ola de hegemonización nacional. El Régimen se ha dado cuenta de que las bombas de la OTAN son una herramienta perfecta para el regreso de Serbia a la unidad nacional de “Gazimestan”. El mensaje era claro, “no hay más división entre el gobierno y la oposición, entre los que idolatran y los que rechazan a Slobodan Milošević”. El país se defiende de la agresión y, por lo tanto, todos tienen que ser patriotas y nada más. Bajo el lema, “el canto nos ha mantenido, le damos las gracias” se formaban las líneas de combate, de resistencia. En primer lugar, en los mercados, a continuación en los puentes, que de este modo, bajo la directiva del Poder se protegían de la destrucción utilizando los cuerpos de los entusiastas y de los cantantes. La industria del entretenimiento al completo, con entusiasmo, se involucra en esta diversión histérica de la gente en estos días de tristeza. Predominaba, claro, la música *turbofolk*. Tampoco los demás miembros de la vida pública pudieron quedarse atrás en este ensayo del “turbo patriotismo”. Para el pueblo se reservaba otro papel típico, en un régimen nacionalista, el de la víctima. Inocente, pero orgullosa. Por esta razón, supongo se pegaban los objetivos dibujados en las cabezas de los bebés. La maquina propagandística de los medios se esforzaba en convencer a la gente que todo el mundo estaba mirando con admiración la resistencia del pueblo serbio. El que responde al agresor: *Sorry we are singing!*”

De la serie documental: *Sav taj folk* (Todo este folk), el sexto episodio titulado *Volimo te otadžbino naša* (Te queremos, patria nuestra) Producción Televisión B92. 2004. (minuto 0:24 al minuto 1:51). Transcripción realizada por la doctoranda y traducida al español por la misma.

Así eran los tiempos de gran presión psicológica bajo la que la población de Serbia vivía. No tenía ningún sentido pensar en el gobierno y la oposición, ya que en todo el país todos sus ciudadanos se encontraban en la misma posición. La política del régimen mantuvo la opinión de que el acuerdo sobre Kosovo no podría haber evitado los bombardeos de Serbia, y de acuerdo con ello, la población fue informada (a su manera) sobre la agresora política occidental de la OTAN.

Vreme najrigidnije ratne cenzure koja se ustremila prvenstveno na nezavisne medije, bilo je vreme ukidanja svih civilizacijskih normi u javnom govoru u Srbiji. Prostakluk je dobio pun legitimitet. Spikeri dnevnika državne televizije čitali su vesti o hermafroditu Blairu⁶³, debelonogoj Madeleine Albright⁶⁴ i mnoge druge slicne gadosti⁶⁵.

La OTAN había elegido como blanco los medios de comunicación estatales y, por consiguiente, bombardeó la sede de la RTS (Radio televisión Serbia), y la tv *Pink* y Košava. A su vez, el Gobierno de Belgrado había elegido también su blanco de guerra: los medios de comunicación independientes, principalmente la radio B92⁶⁶. Al igual que todas las cosas, los días largos y penosos de bombardeos habían caído lentamente en el olvido.

El artista **Mileta Prodanović**⁶⁷ dice sobre la intervención de la OTAN:

Lo que a menudo me viene a la mente es el hecho de que, en cierto modo paradójico, la era de Milošević fue una época en la que teníamos

⁶³Tony Blair es el ex Primer ministro del Reino Unido.

⁶⁴Madeleine Albright fue la 64ª secretaria de Estado de EE.UU. y la primera mujer en ocupar esa posición.

⁶⁵Versión de la doctoranda: “Los tiempos de la censura más rígida de la guerra cayeron sobre los medios de la comunicación independientes. Eran los tiempos de la abolición de todas las normas civilizadas del derecho de expresión en Serbia. La vulgaridad estaba en pleno apogeo. Los presentadores de la televisión estatal leían las noticias sobre el “hermafrodita Blair”, sobre Madeleine Albright, “piernas gordas” y, muchas abominaciones similares”. *Ibíd.* (minuto 1:51 al minuto 2:13)

⁶⁶B92 fue fundada el 15 de mayo del año 1989, como radio emisora de Radio Belgrado. B92 se ha convertido en una empresa con una amplia gama de actividades, comprendiendo como tales: la radio y la televisión así como un sitio web muy popular. Las actividades de B92 incluyen: proveedores de internet, un centro cultural, un sello discográfico y la producción musical. La dedicación B92 al periodismo responsable y a un cambio social positivo han traído a la organización el prestigio internacional. Sus empleados han ganado muchos premios por su valor periodístico y compromiso con los derechos humanos. B92 es conocida internacionalmente por el uso creativo de las nuevas tecnologías en la lucha contra la censura y la promoción de los derechos humanos. Los objetivos de la empresa son el mantenimiento de la independencia política y económica, el pensamiento crítico y el interés público y el logro de los estándares europeos de calidad, la estabilidad financiera a través del flujo de dinero a través de la Fundación Soros, y la mejora de la estructura organizativa. B92 es ahora una empresa privada: 52% de su capital tienen los empleados actuales y anteriores, mientras que 48% tiene Media Development Loan Fund una organización internacional que apoya el desarrollo de medios de comunicación en las sociedades en transición.

⁶⁷Véase nota de pie nº 26.

tiempo extra. La gestión del tiempo era diferente. Más paradójico fue durante los bombardeos de la OTAN. Para alguno estos tiempos están marcados por grandes tragedias personales y colectivas, no lo niego. La intervención de la OTAN era de lo más ridículo de lo que se puede imaginar. No importa lo que la opinión occidental piense. Desde la distancia transcurrida de diez años, resulta exactamente como yo lo sospechaba. Esto es, que los Balcanes eran de nuevo elegidos como una especie de campo de entrenamiento para emprender acciones importantes en otras regiones. Sin la intervención de la OTAN en Serbia, no hubiera sido factible la intervención contra Irak, porque está en el derecho anglosajón establecer un precedente para actuar. E incluso la independencia de Kosovo, que se considera un caso único, en realidad no lo es. Significa, abrir la caja de Pandora cuyos efectos se sentirán fuera de las fronteras de nuestro país. Creo que este país ha completado el ciclo de las guerras, y que va a recuperar la normalidad. Pero los precedentes de lo que se ha hecho en esta región van a dar combustible al horror en otras geografías muy amplias, por un largo tiempo en el siglo XXI. La intervención de la OTAN en Serbia fueron para mí las vacaciones más largas de mi vida. Del mismo modo que la inflación del año 1993 me ha permitido sentir la metafísica de la esfera de la economía. Así que todos los que estuvimos aquí y escuchábamos los aviones por la noche, tuvimos la oportunidad de sentir lo que significa cuando nuestro cuerpo se convierte en un pixel de ordenador. Para algunos, los bombardeos eran un videojuego, para otros, carne chamuscada y quemada o el puente destruido, su casa o su piso quemado⁶⁸.

Mientras en Serbia, el día significaba un despliegue de la normalidad y la noche una pesadilla de alarmas; para la OTAN, la vida humana era solamente un pixel en la pantalla. Los medios informaban sobre las víctimas y agresores en Kosovo, mientras en todo esto, como sostiene Žižek “la OTAN es la mano izquierda de Dios”. La que otorga la justicia y salvación a las víctimas albanesas y, también, rescata las víctimas y sus derechos. Es un “doble juego”, porque para justificar su intervención, la OTAN

⁶⁸Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 542 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

debe enviar una imagen de las abuelas y niños indefensos albaneses, cuya única esperanza son las bombas, que caen, no solo sobre los blancos e infraestructuras militares, sino también impactan en la economía, la salud y otros puntos vitales de la sociedad serbia. De que otro modo no se podría justificar el atentado contra un país soberano a finales del siglo XX, sino con la propaganda, mediatizando las víctimas de Kosovo.

En resumen, continúa diciendo Slavoj Žižek, si bien por un lado, la OTAN intervino para proteger las víctimas de Kosovo, por otro lado, es importante que sigan siendo víctimas para no convertirse en una potencia activa política y militar capacitada para defenderse. De esta manera, la estrategia de la OTAN es perversa en el verdadero sentido freudiano de la expresión: la OTAN es por sí sola responsable de la amenaza para la que está ofreciendo la solución (como la institutriz loca de la “Heroína”, de la escritora Patricia Highsmith, que provoca el incendio en la casa de la familia para la que trabaja, con el fin de mostrar su lealtad a la familia, salvando los niños de las llamas salvajes).

Y añade que una vez más nos encontramos con la paradoja de la victimización del otro al que se está prestando la ayuda porque es bueno “solamente mientras es víctima” (por esta razón se nos bombardea con las fotos de madres, niños y ancianos indefensos de Kosovo, que cuentan las historias conmovedoras de su sufrimiento). Tan pronto como deje de actuar como víctima y quiera luchar por sí solo, el Otro, de repente por arte de magia, se transforma en terrorista, fundamentalista o vendedor de drogas⁶⁹.

Žižek comenta la protección de los derechos humanos de los albanokosovares en relación con la política de Milošević, que trata a toda costa de mantenerse en el poder, diciendo que si nos fijamos en la situación, de alguna manera, vemos cómo la comunidad internacional defiende unos estándares mínimos de derechos humanos contra los excesos del líder nacionalista neo-comunista (Milošević) dispuesto a destruir su propia gente para mantenerse en el poder. Žižek opina que si miramos con un enfoque ligeramente diferente, vemos a la OTAN como una mano extendida del nuevo orden capitalista global, que defiende los intereses estratégicos del Capital, bajo el manto de un travestismo abominable, fingiendo ser un defensor de derechos

⁶⁹ŽIŽEK, Slavoj. *NATO kao leva ruka boga*(OTAN como la mano izquierda de Dios), (s.f) pág 4. Fuente: http://www.b92.net/casopis_rec/56.2/pdf/02.pdf [consultada 19/2/2011]

humanos y ataca un país soberano, el que, a pesar de su régimen problemático, se posiciona como un obstáculo a la construcción del Nuevo orden mundial⁷⁰.

Žižek se pregunta que si los regímenes como el de Milošević no están en oposición con el Nuevo Orden Mundial, si no son justamente un síntoma suyo, el lugar de donde surge la verdad escondida sobre el Nuevo orden mundial. Uno de los negociadores americanos, ha declarado que Milošević no es solo parte del problema, sino el problema en sí mismo. Lo que, según Žižek, estaba claro desde el principio. En la lucha contra Milošević, Occidente no está luchando con el adversario, con la última línea de defensa contra el Nuevo orden mundial liberal democrático; en realidad, Occidente está luchando contra su propia criatura, contra el monstruo que ha crecido como el resultado de las inconsistencias de la misma política de Occidente⁷¹.

Žižek es de la opinión de que Occidente ha reaccionado tarde con los bombardeos, que Occidente ha promocionado a Milošević, tratándole como un factor clave de la estabilidad de la región. No importa de qué tipo de juego político se tratase, la verdad es que varias generaciones de ciudadanos de Serbia están marcados por experiencias traumáticas. La gente era el participante pasivo de la guerra. Esta pasividad, en realidad, es lo más traumático de todo. El hecho de que el enemigo viene del cielo, y no camina sobre la superficie de la tierra, donde se puede percibir. Esta absoluta incapacidad para reaccionar y que la persona tenga como si nada, una ilusión psicológica de poder controlar su propia vida. Esta incertidumbre de “cuál es el próximo blanco” es lo más perverso en toda esta historia. Además, de la idea que el enemigo es mucho más fuerte, tan grande e invencible, que realmente uno está convencido de que se trata del mismo Dios, con su mano extendida, llena de “regalos de plomo”.

No hay muchas obras de arte de la época del bombardeo. La televisión de Serbia emitía continuamente imágenes de las ruinas, resultado de los bombardeos efectuados por la OTAN. Por esta razón, es de interés la serie de fotografías de **Vesna Pavlović**⁷² con el nombre *Herzliche Willkommen in Hotel Hyatt Belgrad*, tomadas durante el bombardeo en el lujoso hotel Hyatt Regency de Belgrado donde se

⁷⁰Ibíd., pág. 5.

⁷¹Ibíd., pág. 5.

⁷²Vesna PAVLOVIĆ (Kladovo, 1970) se licenció en la Facultad de Arte Dramático, Departamento de Cine y TV - cámara. Máster en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Colombia en Nueva York.

alojaban los periodistas extranjeros (los corresponsales de guerra), y los nuevos ricos.

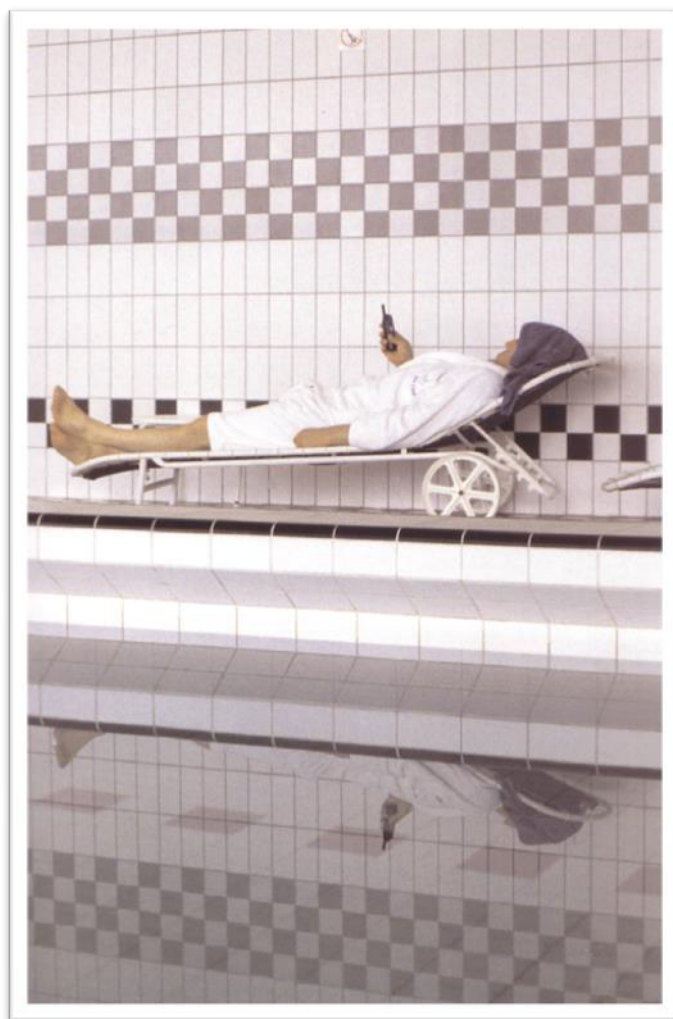


Ilustración 15. Vesna PAVLOVIĆ, *Herzliche Willkommen in Hotel Hyatt Belgrad*, 1999, Fotografía en color, 50x75cm

En una de las fotografías vemos una escena que no tiene nada que ver con el trauma de la guerra. La imagen de un hombre sereno, tranquilo tumbado en una tumbona, junto a la piscina, con una bata blanca, una toalla sobre su cabeza y un teléfono móvil en su mano. Parece que está escribiendo un mensaje, mientras las baldosas de color gris claro se reflejan inocentemente en el agua de la piscina. La escena pertenece a los tiempos de paz, a un día cualquiera, a un lugar cualquiera. Sin embargo, la fecha de la foto, abril de 1999, sin duda habla de los tiempos de los bombardeos. En este sentido, la imagen es inquietante. En el catálogo *Sobre la normalidad, el arte en Serbia 1989-2001* se dice que estas fotografías no eran “el

otro lado” de la realidad, sino la realidad misma, porque un evento como la guerra no se manifiesta sólo a través del espectáculo de explosiones, puentes en llamas, casas devastadas. Se muestra también como una visualización de la “estrategia de la cuarentena” lo que pone de manifiesto la relación respecto al evento, donde la empatía se sustituye por el cinismo, y el compromiso por el relativismo⁷³.

Justamente, este relativismo es una provocación. La serenidad de un hombre acostado en una tumbona, no se sabe si se trata de un corresponsal de guerra extranjero o un civil rico. Ojalá pudiésemos comprender la razón de esta falta de preocupación por el estado general de las cosas. ¿Es porque él ha ganado su sueldo aprovechándose del sufrimiento de otras personas, o que acaba de escaparse de su casa para disfrutar de un poco de paz, que le puede proporcionar un lugar impersonal como un hotel? Ciertamente, esta imagen deja más espacio para la discusión que una fotografía documental, que muestra la explosión que ha destruido un puente, una fotografía absolutamente precisa.

8. CINCO DE OCTUBRE DEL AÑO 2000 – BAGER (DRAGA) REVOLUCIÓN

El cinco de octubre del año 2000, ha traído al menos formalmente, el cambio tan esperado. A la manifestación convocada por la Oposición Democrática de Serbia, con motivo del fraude electoral⁷⁴ asistieron alrededor de un millón de personas. La protesta estaba encabezada por la oposición y el grupo OTPOR⁷⁵ (Resistencia),

⁷³ANDJELKOVIĆ, Branislava yDIMITRIJEVIĆ, Branislav, *O normalnosti, Umetnost u Srbiji 1989-2001; Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost*, (Sobre la normalidad, el arte en Serbia 1989-2001; La última década: Arte, sociedad, trauma y normalidad) Belgrado, Museo de Arte Contemporáneo, 2005. pág. 118.

⁷⁴Después de la publicación de que el candidato de la oposición Dr. Vojislav Koštunica en las elecciones presidenciales, ha obtenido 49% votos y de que se celebrara la segunda vuelta de las elecciones, la Oposición Democrática de Serbia llamó a los ciudadanos para que el 5 de octubre del año 2000, se reunieran frente del Parlamento Federal para oponerse al gran robo de votos que había llevado a cabo la Comisión Federal Electoral bajo la orden de Milošević. El partido Oposición Democrática de Serbia (DOS) puso un ultimátum a Milošević para que hasta el 5 de octubre del 2000, hasta las 15 h, reconociera la voluntad legítima de los ciudadanos expresada en las elecciones presidenciales, federales y locales, del 24 de septiembre del año 2000. También exigió que el director general, el editor y el colectivo editorial de la Radio Televisión de Serbia (RTS) dimitieran, y que la RTS cambiara su política editorial y proporcionase la información objetiva sobre la situación en Serbia. DOS requirió que todos los detenidos fueran liberados y retiradas las órdenes de detención y los cargos contra los que se manifestaron en pro de respetar la voluntad electoral de los ciudadanos de Serbia.

⁷⁵Otpor fue un movimiento juvenil pro-democrático en Serbia que desarrolló una intensa campaña para expulsar del poder a Milošević en el año 2000. Se formó el 10 de octubre de 1998 en respuesta a las leyes represivas contra la universidad, aprobadas durante ese año. En sus orígenes, las actividades de Otpor se limitaron a la Universidad de

adiestrado en la aplicación de las técnicas de resistencia pacífica y que tenían como fin la instauración de la democracia en los antiguos países comunistas y los países del Medio Oriente. Trabajan principalmente en los países donde Occidente tiene intereses. La organización fue fundada en Serbia. Siguiendo sus patrones organizativos, posteriormente se organizó la revolución en Egipto. Se trata de una estrategia de resistencia no violenta, que tiene como objetivo ganarse a la policía para que se pase a su lado.

La estrategia de la Resistencia después del éxito en Serbia se extiende a 37 países en el mundo, hasta ahora con éxito en cinco países que tenían sistemas dictatoriales. El símbolo de un puño en el logotipo de la organización, aparecerá más tarde como símbolo en las revoluciones de Georgia, Rusia, Ucrania, Kirguistán, Venezuela e Irán.



Ilustración 16. Otpor (Resistencia) en las calles y paredes de Belgrado, otoño del 1998.

El escritor y profesor americano de la Universidad de Princeton, William

Belgrado. Actualmente esta organización cuenta con centros de adiestramiento para jóvenes ubicados en toda Europa, donde se les enseñan códigos, métodos y reglamentos para servir a la causa de organizaciones secretas.

La información que figura a continuación, se ha tomado de la película documental *The Revolution Business – World*, 28' 00". Producción: the International Centre on Nonviolent Conflict en los EE.UU. 2011, que se puede encontrar en <http://www.youtube.com/watch?v=lpXbA6yZY-8> [consultada: 12/11/ 2011].

Engdahl⁷⁶, que desde hace más de treinta años escribe sobre la geopolítica secreta de Washington, está convencido de que el grupo Otpor no actúa de forma independiente. Según él, estas organizaciones aplican la agenda de cambio de régimen que se dicta desde Washington y todo bajo la imagen idealizada de jóvenes que quieren un cambio. Según este autor, el grupo Otpor está financiado por los servicios de inteligencia de EE.UU. Durante la revolución en Serbia, el grupo Otpor fue financiado con el dinero de los contribuyentes estadounidenses. Lo que se publicó después de la caída de Milošević.

El jefe instructor del grupo Otpor, Srdja Popović⁷⁷, dice que están financiados por los Estados Unidos, pero no por el Gobierno sino por particulares. Sostiene, además, que el inversor más grande es el serbio Slobodan Djinoić⁷⁸, lo que permite a la organización ser independiente. La idea conductora del liderazgo de Otpor es crear una organización permanente, que funcionará con la ayuda de los intelectuales internacionales e informará al mundo acerca de los acontecimientos políticos.

Túnez ha derrocado a su dictadura empleando las estrategias del grupo Otpor. Por lo tanto, el impacto de la revolución no violenta en los países de Europa del Este se extendió a todo el mundo árabe. Las condiciones de la sociedad en estos países se asemejan a las de Serbia en los años noventa: hambre, crisis económica, el agotamiento general de la sociedad, la desesperación y el caos colectivo. Túnez, de la misma manera ha derrocado el régimen de Ben Ali a través de la revolución no violenta y ha ridiculizado al régimen. Los revolucionarios han recibido un libro de Belgrado con las instrucciones de cómo derrocar el régimen. El libro fue escrito en Boston, bajo el título *From Dictatorship to Democracy* (De la dictadura a la democracia) y es considerado la biblia de la resistencia no violenta. El autor del libro es Gene Sharp⁷⁹. En el año 1993, Gene afirmó que cuando la gente no tiene miedo, la

⁷⁶William ENGDAHL (Minneapolis, Minnesota, EE.UU, 1944) es un periodista estadounidense, historiador e investigador económico. Se licenció en Ingeniería y Leyes en la Universidad de Princeton, en el año 1966. Los estudios de postgrado en economía comparada terminó en la Universidad de Estocolmo. Trabaja como economista y periodista independiente en Nueva York y Europa.

⁷⁷Srdja POPOVIĆ (Belgrado, 1973) es un activista político serbio. Fue el líder del movimiento estudiantil OTPOR (RESISTENCIA). Después de su carrera política en Serbia, en 2003 fundó el *Centre for Applied Nonviolent Action and Strategies* (CANVAS). El centro trabajaba con los activistas pro-democráticos de más de 50 países, promoviendo el uso de la resistencia no violenta para lograr objetivos políticos.

⁷⁸Slobodan DJINOVIĆ (Zagreb, 1975). Se licenció en la Facultad de Ingeniería Mecánica en Belgrado. Fue uno de los líderes de las protestas estudiantiles en los años 1996/97 y uno de los fundadores del movimiento OTPOR (RESISTENCIA), en 1998. Es uno de los co-autores de libros: *Non-violent struggle, 50 crucial points* y *Non-violent struggle – Curriculum for SNVC* de 2006/07 publicados en Serbia y EE.UU.

⁷⁹Gene SHARP (North Baltimore, 1928) es un filósofo estadounidense conocido por su extensa obra en defensa de la no violencia como lucha contra el poder. Sharp es también un científico político, catedrático y fundador de la Institución

dictadura tiene un gran problema. El sistema se basa en una testarudez humana básica: negarse a hacer lo que se les ha dicho hacer, pero haciendo lo que se les ha dicho que no hagan. Hugo Chávez ha llamado a Sharp agente de la CIA, mientras que en Rusia, la posesión del libro se considera un acto contra el estado. Hoy en día, el libro es accesible en internet en todo el mundo. William Engdahl considera que las organizaciones que llevan a la práctica la teoría de la revolución no violenta, desestabilizan los regímenes de los países que se resisten a la agenda de la globalización desde el fin de la Guerra Fría. Afirma que todas estas revoluciones son iniciadas por parte de los Estados Unidos. Bajo este principio, en el año 2005 fue derrocado el régimen en Ucrania. Los Estados Unidos han invertido millones de dólares en los movimientos de oposición en el país.

Según Sharp, el espíritu de la revolución es una “gran fiesta”, un carnaval, (como las manifestaciones en Belgrado en el año 1996/97). Cada uno de los movimientos revolucionarios tiene sus propios simbolismos: el color naranja en Ucrania, las rosas en Georgia, los tulipanes en Kirgustán, los pantalones vaqueros en Bielorrusia. Sólo el simbolismo es diferente, mientras el concepto es el mismo, así como el financiador, los Estados Unidos y en menor medida la Unión Europea, que quieren imponer la democracia a toda costa.

La estrategia mediante la cual estas revoluciones tienen éxito es que todos están haciendo algo. Porque cuando la gente está ocupada, no tiene tiempo para tener miedo. Así funciona el entrenamiento militar. Lo que se consigue con este tipo de lucha no violenta es crear un espíritu común. La gente siente al otro, está sintonizada, canta (porque el cantar les motiva para que trabajen juntos), los tambores dan ritmo a la marcha, los silbidos, la música, la fiesta, así que todo se ve como un “desfile de amor”.

La Agenda de EE.UU. tiene como prioridad la apertura de Oriente Medio en la dirección del libre comercio y el capitalismo, como se hace con los países de Europa del Este. El símbolo del puño de la organización Otpor apareció en el año 2007 en el “golpe suave” de Venezuela. En retrospectiva, es evidente que desde la revolución del 5 de octubre del año 2000 en Serbia el programa de la organización Otpor se ha convertido en un negocio muy lucrativo.

Albert Einstein, una organización sin ánimo de lucro que estudia y promueve el uso de la acción no violenta para democratizar el mundo. La Institución Albert Einstein ha sido acusada de haber estado detrás de las revoluciones de colores con las que se ha intentado (a veces con éxito) derrocar gobiernos no afines a los intereses de la Unión Europea y los Estados Unidos.



Ilustración 17. Manifestaciones delante de la Asamblea Nacional de la República Federal de Yugoslavia. 5 de octubre del 2000. Belgrado (Beta)

Sería ingenuo creer que el régimen de Milošević con su cuerpo de policía y soldados fuera derrocado ese día solamente por las protestas en las calles de los ciudadanos de Serbia. Acompañados de silbidos y gritos, los integrantes de la organización Otpor llevaban las banderas con el símbolo del puño y cantaban: Slobodane, Slobodane spasi Srbiju i ubi se! (Slobodan, Slobodan, salva a Serbia y suicídase!). El lema de la organización Otpor era: *Gotov je!* (¡Está acabado!). La oposición pedía al ejército y a la policía que desistieran de la obediencia al régimen. El cinco de octubre ardía el Parlamento federal, así como el centro del poder del régimen, la Radio Televisión de Serbia. Luego Milošević se dirigió a la Nación a través de la televisión estatal admitiendo la derrota en las elecciones. El siete de octubre, el Dr. Vojislav Koštunica tomó juramento ante los diputados de la Asamblea Federal como el primer presidente democrático de la República Federal de Yugoslavia.

CAPÍTULO II: LA AMBIENTACIÓN SOCIOCULTURAL DE UNA SOCIEDAD EN CRISIS

Pasaremos al ambiente social de la República Federal de Yugoslavia empezando por la subcultura de *turbo-folk* que se desarrolló en los noventa como consecuencia de la destabilización de la política cultural. *Turbo-folk* representaba una música comercial en alto grado, esta música provenía del folklore, con la influencia de estilos modernos. Sin embargo, *turbo-folk* supuso un fenómeno más amplio que un simple estilo musical. Se refiere a un conjunto de pensamiento *kitsch* y a un nuevo sistema de valores como el dinero, lujo y glamour, promovidos por los protagonistas de esta subcultura.

Vamos a ver que el régimen de Milošević no utilizaba el *turbo-folk* para promover su política (aunque esta opinión a menudo se considera cierta). Evidentemente liberó el *turbo-folk* de impuestos, aunque en la antigua Yugoslavia existía el impuesto sobre el *kitsch* y la basura. De esta manera este estilo musical experimentó su expansión.

Poco después, cuando lo consideró oportuno, el régimen de Milošević empezó con la reforma cultural, que en realidad fue solamente un intento sin importantes logros.

Presentaremos también un proyecto de Milica Tomić relacionado con la música *turbo-folk* que explora el impacto de las tendencias globales en el contexto local.

Las generaciones nacidas en los ochenta crecieron con nuevos valores establecidos por parte de los nuevos ricos, aquellos que se lucraron de la guerra.

Veremos que la economía sumergida floreció en la Serbia de Milošević; se erigieron ilegalmente los quioscos, se comerciaba con cualquier cosa y todas estas actividades se desarrollaban en las calles de la ciudad.

El fenómeno inseparable de la cultura de *turbo-folk* ha sido la expansión desenfrenada del crimen, envuelto en un aura de patriotismo. A estos temas se dedicará un punto aparte.

Y por último, veremos la existencia en los tiempos de crisis; las consecuencias de la hiperinflación que se produjo en Yugoslavia durante la guerra; cómo la moneda

nacional y su poder adquisitivo se derrumbaron, por lo que la gente, luchando por su mera supervivencia, poco a poco se quedaba sin ahorros. Se explicará cómo acaeció el caos económico, con el empobrecimiento galopante de la población, y cómo sobrevivió el arte de los noventa.

1. EL ESTADO DE LA POLÍTICA CULTURAL EN LA SOCIEDAD EN CRISIS. LA SUBCULTURA DE *TURBO-FOLK*

La televisión *Pink* se inauguró en 1993 como la primera cadena televisiva cuyo esquema de programación contuvo tan sólo entretenimiento. Puesto que esta televisión privada, en medio de la guerra, emitía exclusivamente programas de diversión, no es de extrañar que el régimen gobernante la viera con muy buenos ojos. Milošević, a través de la televisión pública, presentaba en los informativos su versión de la realidad y le venía muy bien la existencia de los creadores de aquella otra realidad “de color rosa”. Una realidad fingida, en la que no había ninguna guerra, en la que no había problemas sociales, en la que todos son guapos, jóvenes y risueños. Una realidad donde nadie hacía preguntas incómodas sobre la existencia cotidiana, donde nadie pensaba y nadie interpretaba la situación real a base de conclusiones lógicas que derivarían de la percepción del entorno más cercano, marcado por el aislamiento y el reclutamiento. Aquella cadena privada fue una palanca más en el régimen de Milošević, cuyo objetivo principal era ocultar la nueva coyuntura del país, lo que mejor ilustraba su primer *jingle*: “Me apresuro llegar a casa, por las calles desiertas, porque allí me espera mi amor más grande, que es *Pink*, miro la TV *Pink* a todas horas, pon la *Pink*”⁸⁰. Así pues, las calles están desiertas, las tiendas vacías, no hay gasolina, ni dinero, ni comida, la inflación se ha disparado, los muchachos se refugian en unos pisos alquilados, en casas de amigos o familiares, o se escapan del país como pueden para evitar el reclutamiento forzoso. No hay

⁸⁰El *jingle* es un anuncio cantando en el que el producto y el nombre del anunciante son los protagonistas; de modo que se consigue que la marca sea fácilmente recordada por las personas. Para que el *jingle* sea mucho más efectivo, también se incluye un eslogan de la marca o se repite una frase. Pueden cumplir distintas funciones y se pueden clasificar en varios tipos. Los más importantes son: *Jingle* de programa. Usado para identificar un determinado programa. *Jingle* ID. Es como un documento de identidad y sirve para identificar la emisora. En ese caso el *jingle* mencionado se utilizaba como anuncio para la cadena televisiva *Pink*. Muchas veces se utilizan canciones preexistentes para lograr atraer al público. Otras veces es sólo un eslogan musical, una frase corta en una unidad formal menor. También existen aquellas instrumentales utilizadas como cortina musical.

transporte urbano –lo sentimos, tendrán ustedes que caminar– pero en cambio, desde la pantalla de TV *Pink*, a usted le está hipnotizando una rubia espléndida, medio desnuda, cantando disparates, en los que hay que creer porque no queda otra opción, porque usted ha perdido el pensamiento crítico en algún lugar de la calle desierta. Esta cadena promovía los nuevos (viejos) valores, que son el dinero, el lujo y el glamour, sólo que lo hizo en un nuevo contexto, en el cual todo eso se obtuvo por tres vías exclusivamente: negocios de guerra, crimen y estraperlo.

La artista **Jelica Radovanović**⁸¹ así comenta la televisión *Pink* y los valores que promovía:

Tenemos generaciones enteras, del principio de los ochenta, que durante los noventa crecieron pegadas a la televisión *Pink*, que les inculcó ciertos valores. Cuando trabajé en un colegio, al final del curso hice una encuesta entre los alumnos de octavo, preguntándoles qué querían de la vida. Al principio todos querían ser conversores de moneda callejeros, luego querían ser vendedores de zapatos y vender zapatillas de deporte, porque su objeto de deseo eran las zapatillas *Nike*. La música que ellos escuchaban, la iconografía que les atraía era la misma que la de TV *Pink*, porque se les había grabado. Se formaron unas cuantas generaciones de pensadores *Pink*. En este sentido, la música es peligrosa⁸².

Es evidente que la generación nacida en los años ochenta en Serbia creció con nuevos sistemas de valores basados en la televisión *Pink*. La imposibilidad de viajar y contrastar la realidad de Serbia con la de otros países provocó la aceptación de estos nuevos valores sin posibilidad de una actitud crítica hacia ellos. Ante la falta de recursos materiales, la juventud anhelaba bienes elementales (las zapatillas *Nike* eran un símbolo de estatus). Los modos de ganarse la vida más deseados por los jóvenes eran los que proporcionaban ganancias rápidas -tales como el trapicheo, las acciones delictivas y también el ser cantante-, ya que los principios morales de las generaciones precedentes perdieron credibilidad.

⁸¹Jelica RADOVANOVIĆ (Dubrovnik, 1957). Licenciada en la Facultad de Bellas Artes en Belgrado en el año 1981. Vive y trabaja en Belgrado.

⁸²Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 11, pág. 594 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

Los años noventa destruyeron la clase media de Yugoslavia, aquella clase que se había formado a partir de la Segunda Guerra Mundial, y la que en mayor grado sostenía la cultura y el arte del país. Se inició una nueva élite nacionalista, que necesitaba apoyarse en otros, con muy distintos valores sociales y culturales. Era obvio que la juventud evitaba, como fuera, la movilización militar, al menos aquella juventud que representaba la cultura urbana y cuya seña de identidad ha sido la música *rock*.

Muchos líderes de los grupos de *rock* enviaban, en sus actuaciones, mensajes muy claros en contra de la guerra. Al principio de 1992, levantaron su voz en contra de la guerra, de manera manifiesta, Milan Mladenović, Zoran Kostić Cane, Nebojša Antonijević Anton, Srdjan Gojković Gile y el resto de los miembros de los grupos EKV, Partybreakers y Orgasmo eléctrico. Formaron una banda *ad hoc*, con el nombre Rimtutituki y grabaron un *single*, con la ayuda de la Radio B92 y otras personas de buena voluntad. La canción titulada *Escucha aquí*, así rezaba: “La paz, hermano, la paz, prefiero tenerte a ti, joven, que llevar una escopeta”⁸³.

Con una postura así, toda la cultura y la escena del *rock* experimentaron, en la época de Milošević, una marginación total. Uno de los representantes más ilustres de esta escena, **Rambo Amadeus**⁸⁴, sostiene que el *rock and roll* en Serbia murió en el mismo instante en que apareció Slobodan Milošević.

Los medios de comunicación controlados por el estado empezaron a promover la música popular compuesta en esos días, todo con el pretexto del apoyo a las marcas serbias, las nacionales. A este nuevo estilo de música pronto lo denominaron *turbo-folk*. El *turbo-folk* encontró su bastión en Belgrado, que era el centro del poder, y rápidamente obtuvo el espacio mediático que antes pertenecía al *rock*. **Rambo Amadeus** describe, en un poema, qué es *turbo-folk* y cuáles son sus derivados culturales:

Folk es pueblo,
turbo es el sistema de inyección de gasolina,

⁸³Era una canción muy conocida que respondía a la mentalidad general de los jóvenes.

⁸⁴Antonije Pušić (Kotor, 1963), cuyo nombre artístico es Rambo AMADEUS, es un cantautor montenegrino afincado en Belgrado, famoso en toda la antigua Yugoslavia. Sus canciones combinan letras satíricas sobre la naturaleza de la gente corriente y la futilidad de la política nacional. Mezcla distintos géneros musicales como el *rock*, con ironía autoconsciente. Su propio nombre artístico alude a John Rambo y Wolfgang Amadeus Mozart. Inventó el nombre *turbo-folk*, con lo que contribuye a la cultura popular nacional.

bajo presión, en el cilindro de motor
de combustión interna.

Turbo-folk es la combustión del pueblo.
Toda aceleración de esta combustión
Es *turbo-folk*. Incendiar en el *homo sapiens*
las pasiones más bajas.

La música es la favorita de todas las musas,
es la armonía de todas las artes.
Turbo-folk no es música,
turbo-folk es el favorito de la masa,
la cacofonía de todos los gustos y todos los olores.
Soy yo el que le ha dado el nombre.

El alcohol es *turbo-folk*,
La *coca-cola* es *turbo-folk*,
el asado al palo es *turbo-folk*,
las tiendas porno son *turbo-folk*,
el nacionalismo es *turbo-folk*,
el *rave party* es *turbo-folk*,
el *etno-jazz* es *turbo-folk*.

Adolf Hitler es *turbo-folk*,
el tráfico de órganos humanos es *turbo-folk*,
los criminales son *turbo-folk*,
marlboro es *turbo-folk*,
la silicona es *turbo-folk*,
la cocaína es *turbo-folk*,
los todo-terreno con tapones de rueda de bajo perfil son *turbo-folk*.
(...)

La papeleta electoral que permite a cualquier tonto
rellenarla correctamente es *turbo-folk*,
el tatuaje, el *piercing* y el *body art* son *turbo-folk*,
los desguaces de coche son *turbo-folk*,
el tráfico sexual es *turbo-folk*.

Las matrículas de coche con letra pequeña
o redondeada son *turbo-folk*,
Mcdonald's es *turbo-folk*,
las casas de apuestas deportivas son *turbo-folk*,
las tiendas de café son *turbo-folk*,
el oro y las piedras preciosas son *turbo-folk*.

Eurovisión es *turbo-folk*,
los hipermercados son *turbo-folk*,
los estadios de fútbol son *turbo-folk*,
las telenovelas son *turbo-folk*,
los diseñadores de moda son *turbo-folk*,
el *marketing* político es *turbo-folk*⁸⁵.

El artista enumera todos los cambios en la estructura social causados por el régimen de los noventa, a lo que añade algún que otro ejemplo de la cultura de masas americana, que representan *McDonald's* y *Coca-Cola*. De la música *turbo-folk* dice que es “la favorita de la masa, la cacofonía de todos los gustos y todos los olores”, y es que esta música proviene del folklore, con la influencia de estilos modernos. Al principio, el sonido ha sido una mezcla de la música étnica serbia con los ingredientes de la turca, griega, gitana y árabe. Simultáneamente con el desarrollo de *turbo-folk*, en Grecia apareció *Laika*, que fue tan parecida a la música *turbo-folk* que la única diferencia entre las dos parece ser el idioma.

⁸⁵El texto de Rambo Amadeus fue tomado de www.tekstovi.net que representa un proyecto no comercial, que se lleva a cabo de forma voluntaria y gratuita, con el fin de recoger letras de las canciones musicales de Bosnia-Herzegovina, Montenegro, Croacia y Serbia, comprobándolas y revisando su autenticidad. Letra completa en idioma original véase el Apéndice, pág. 636. (trad. de la doctoranda). Fuente: <http://tekstovi.net/2.995.17646.html> [consultada 13/7 /2010]

El régimen de Slobodan Milošević desde luego favorecía este tipo de música, lo que ha originado su enorme popularidad en Serbia en los años noventa. Sin embargo, hay que decir que esta música había sido popular incluso antes del periodo en cuestión, y que *turbo-folk* también existía fuera de Serbia. El auténtico *turbo-folk* serbio (si es que se puede hablar de la autenticidad de alguna, ya que muchas de las canciones estaban recogidas de autores extranjeros, en primer lugar griegos y turcos) surgió por introducir, poco a poco, los sonidos electrónicos y los ritmos populares del occidente —empezando por el *rock* y la “música disco”, hasta el *hip hop*, el *rap* y el *dance*— en la matriz de la “música folklórica recién compuesta”. **Rambo Amadeus** también habla de lo que acompaña a *turbo-folk*: el alcohol, porque en combinación con esta no-música despierta en el hombre las pasiones más bajas; el asado al palo, que es tan popular en las fiestas rurales, las bodas y las grandes celebraciones de despedida a la mili; el nacionalismo, tan típico para la nueva élite, y todo aquello que la simboliza, que es codiciado por los demás y forma la iconografía de los noventa —*marlboro*, *silicona*, *cocaína*, coches todo-terreno, salas de apuestas, tiendas de café, piedras preciosas, *marketing* político, etc. Según el autor, todos estos productos de cultura de masas, que sirven para encender la representación melodramática del mundo, son *turbo-folk*. El ejemplo citado con frecuencia es la letra de una canción *turbo-folk*, popularizada en 1994:

Coca-cola, marlboro, suzuki,
Discoteca, guitarra, buzuki,
Es la vida y no propaganda,
Lo pasamos “pipa”, como nadie⁸⁶.

Los textos de esta índole tenían un mensaje doble. Por una parte, comunicaban que a nosotros, en Serbia, todo nos va bien, es magnífico, y nada puede inmutara la gente, ni las guerras en Bosnia y Croacia, ni el bloqueo económico impuesto por la comunidad internacional, ni la inflación galopante: en Serbia, sencillamente se vive bien, nadie ni nada puede hacer daño al pueblo serbio. Por otra parte, el semejante

⁸⁶El texto de la canción *Nikom nije lepše nego nama* (Nadie está mejor que nosotros) se da a conocer en 1994 por la cantante serbia *turbo-folk* y *pop-folk* Viki Miljković (1974, Niš). La canción es del álbum *Hajde vodi me odatde* (Vamos, sácame de aquí). Esta canción es un gran éxito de *turbo-folk* de los años noventa y, más adelante se toma como ejemplo de la cultura *kitsch* y de un estado de escapismo de la generación joven que huía de la realidad cotidiana, marcada por la guerra a un estado de trance nacionalista. El vídeo de esta canción se puede encontrar en: <https://www.youtube.com/watch?v=dOczlzy8uHg>

verso engrandece el estilo de vida de los nuevos ricos, aquellos que se lucraron de la guerra, y que realmente pudieron permitirse todos los lujos imaginables, mientras que la mayoría tan sólo añoraba este estilo, servido en los vídeos musicales de *turbo-folk* con unas chicas atractivas y risueñas, ligeras de ropa, posando en mansiones, en yates o en coches de lujo.

Del *turbo-folk*, el crítico **Stevan Vuković**⁸⁷, dice que para explicar cómo alguien vive y cómo se porta en estado de aislamiento, hay que volver al fenómeno de la música *turbo-folk*, una música comercial en alto grado, que se ofreció al consumo, sin transmitir mensaje alguno –cuanto menos significado transmitía, tanto más éxito tenía con el público-. Sin embargo, sus efectos llegaban mucho más lejos que la misma música *turbo-folk*, hasta el intento de definir y encarnar la identidad nacional serbia. *Turbo-folk* estaba en su apogeo hace algunos años, explica el crítico, justo cuando Belgrado estaba más aislado que nunca, cuando era casi imposible salir de él. Era complicado explicar a cualquiera de fuera que no toda la gente de Belgrado se identificaba con la máquina *turbo*, que no todos serbios eran aquello. En realidad, esa identidad se proyectaba en serbios, y ellos no se daban cuenta que en efecto formaban parte de todo aquello. Los arquitectos también participaron en el proceso, que iba desde la creación de una imagen hasta la creación de un espacio, porque el *turbo-folk*, sus creadores y sus consumidores, en un momento dado, obtuvieron el poder económico y empezaron a edificar mansiones, ligando las nuevas riquezas a la búsqueda de la identidad, supuestamente perdida durante los años de comunismo⁸⁸.

Uroš Djurić⁸⁹, uno de los integrantes de la escena *rock*, acentúa en sus piezas el lazo entre el arte visual y el *rock*, siendo él mismo, en sus cuadros, el protagonista junto a los héroes de *rock* y de cómic. A la pregunta de cómo él ve el hervidero cultural de los noventa, los cambios en el ámbito de la cultura y la inauguración de la nueva “turbo” escena, nos dice:

⁸⁷Stevan VUKOVIĆ (Belgrado, 1968). Es historiador de arte y crítico de arte. Licenciado en la Facultad de Filosofía de Belgrado en el año 1998. Estudios de postgrado en la Academia de Jan Van Eyck en Maastricht en el año 2000.

⁸⁸VUKOVIĆ, Stevan. *REMONTE REVIEW – Beogradske umetnička scena devedesetih* (La escena artística de Belgrado en los noventa), Belgrado, REMONT Asociación independiente de artistas, 2002. pág. 26-27.

⁸⁹Uroš DJURIĆ (Belgrado, 1964). Estudió Historia del Arte en la Facultad de Filosofía en Belgrado, así como Pintura en la Facultad de Bellas Artes. El postgrado, en la Facultad de Bellas Artes, en el año 1998, en el departamento de pintura. Al principio de los años ochenta del siglo XX fue uno de los protagonistas de la escena *punk* de Belgrado. En el mundo del arte, está presente desde el año 1989, iniciando *Autonomistički (anti)pokret* (El (anti)movimiento autonomista) con Stevan Markuš, con quien firma el *Manifest autonomizma* (El Manifiesto del autonomismo) en el año 1994. Ha participado en varias acciones artísticas, talleres, publicaciones de comics y diseño gráfico. Es uno de los fundadores de la asociación Remont, funda la Galería Remont y la revista de arte del mismo nombre. Desde el año 1992, trabaja como colaborador independiente de la radio B92. Vive y trabaja en Belgrado.

Turbo-folk es inseparable de la matriz populista desde la cual se emitía, y esta matriz en sí era melodramática. A nosotros, en los noventa, continuamente se nos ofrecía el melodrama – social, político y cultural-. Y es que el melodrama tiene dos puntos clave: el primero es que no importa cuánto sufre usted porque sus sufrimientos no son vanos, y el segundo, más importante aún, que por mucho que usted se sacrifique o cualesquiera que sean sus padecimientos, todo siempre terminará con *happy end*. Así pues, a una de las más grandes derrotas políticas en las que Milošević nos había metido –los 78 días de bombardeo en 1999– él la proclamó victoria. Con esto se había redondeado todo el contexto melodramático: Nosotros hemos padecido, hemos sido bombardeados, nos hemos sacrificado, pero hemos preservado Kosovo, así pues: hemos ganado. Algo muy parecido ocurre con *turbo-folk*. Para entender *turbo-folk* con perfección no hay más que invocar los versos de una canción que voy a parafrasear: Tengo el culo, tengo los pechos, y esto significa que soy deseada, lo que para mí, como mujer, supone disgustos y no placer, pero me casaré, que se jodan... Es un buen ejemplo de aquella política de mercantilismo sublime: en los noventa se traficaba con todo lo imaginable. La gasolina se vendía en la calle, en la calle se establecía el curso y el cambio de la moneda: todo el sistema institucional que supone el control por parte del estado, se trasladó de las instituciones al mercadillo. La calle se convirtió, en cierta manera, en reguladora de todas las relaciones sociales, incluidas las ejecuciones de altos cargos políticos y, por ende, la vida cultural. Los *happening* callejeros se hicieron notables, la cultura ha tenido un papel importante en las manifestaciones y en los actos públicos de resistencia. En este sentido, lo que caracteriza los años noventa es que todos éramos, de una u otra manera, “turbo”. Cada uno de nosotros esperaba ser el protagonista del *happy end*. Nadie podía prever que todos íbamos a ser derrotados de una misma manera. En verdad, la política interna ha sido dirigida con poca inteligencia⁹⁰.

Djurić en la cita anterior, asocia el melodrama con un final feliz, que era el

⁹⁰Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Uroš DJURIĆ, en su estudio, Belgrado, 24 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 14, pág. 609 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

esquema dominante de la política de Milosevic. Todas las catástrofes de la época en las que el Estado llevó a sus ciudadanos estaban, según **Djurić**, incrustadas en una matriz melodramática de la “perpetua víctima nacional” que con el tiempo experimenta un final feliz, y sus sacrificios son “coronados con victoria”.

Esta corriente, a la que se refiere, -con mayor frecuencia se asocia al estilo musical- marcó el modo de vida moderno y sus ideales en los años noventa. El *turbo-folk* es básicamente *kitsch*, preferido y abrazado por las masas, melodramático, maleable, seductor, pero ahí radica su peligro. Debido a que, como tal, fue utilizado para la formación del sentimiento nacional serbio.

No se puede decir que el régimen de Milošević utilizaba el *turbo-folk* para promover su política (aunque esta opinión a menudo se considera cierta). Pero, evidentemente liberó el *turbo-folk* de impuestos, aunque en la antigua Yugoslavia existía el impuesto sobre el *kitsch* y la basura. Por lo tanto, el *turbo-folk* no se puede ver sólo como un producto dictado por el Estado, ya que es legítimo que el Estado permitiera que el mercado crease los valores culturales: con lo que el *turbo-folk* experimentó su expansión, complaciendo el gusto de las masas.

La subcultura del *turbo-folk* en los videos musicales, representa una mezcla de elementos de un gran número de estilos. De hecho, era una mezcla de estilo de última moda y el estilo de las subculturas urbanas nacionales y extranjeras de los ochenta y noventa, principalmente el *pop*, *pop-rock*, estilo *techno*, etc. Además, desde su inicio el estilo de *turbo-folk* estaba abierto a las influencias de películas, videos musicales y anuncios occidentales, así como el culto al crimen dominante en las películas americanas, que se expresó principalmente en la moda masculina callejera. La música del *turbo-folk* se llama también la música popular, pero el estilo *turbo-folk* nunca ha tratado de introducir lo autóctono, folclórico, más bien él siempre trataba de asemejarse a lo urbano, moderno y contemporáneo (cosmopolita).

El ideal estilístico masculino del *turbo-folk* era una mezcla de moda deportiva callejera, la alta moda italiana (Versace), estilo rapero afroamericano y los detalles glamour. Ese hombre a menudo se sentía fascinado por la delincuencia como un modo de vida, así que su estilo era de un tipo duro. El hombre trataba de desempeñar el papel de un hombre machista, protector, tipo peligroso al que no es aconsejable desafiar. Su posición en la sociedad expresaba el buen coche, la ropa deportiva más

cara, las joyas y las mujeres atractivas.

El papel de la mujer era que debía de estar siempre atractiva, ser el centro de atención y símbolo de estatus de sus hombres. Su estilo de vida se caracterizó por una tendencia a la vida de alto nivel que le proporcionaba su hombre (criminal). Este estilo fue acompañado por la ropa de firma con el logotipo de la marca claramente visible, y la corriente mundial de cirugía plástica ha conquistado a los actores del *turbo-folk* en su deseo de parecer más atractivos. Así que estas mujeres con tendencia a la exageración (que es la principal característica de esta subcultura) se asemejaban cada vez más a las actrices de la industria porno.

Las estrellas de *turbo-folk* siempre se presentaban en el superlativo, aclamadas por su excelencia, su talento y popularidad. Ellas presentan su exclusividad como un factor de la felicidad y el éxito; en las condiciones de supervivencia de los noventa, ellas viven en las condiciones de un “logro absoluto”. La realidad de la guerra de los noventa se cruzaba con las escenas de la vida glamorosa de las “estrella turbo”.

Las estrellas estaban promoviendo nuevas formas de la felicidad: el placer que les proporcionaba lo material caracterizado por el lujo ostentoso y absolutamente ignorando el peso de la existencia en las circunstancias de guerra.

Los medios de comunicación elevaron la imagen del *turbo-folk-kitsch* de héroes al nivel de súper héroes. Y el público había aceptado -especialmente las generaciones que crecían en los años noventa- a ser consumidores de esta realidad ficticia, por su debilidad general para hacer sus vidas “normales” en un tiempo anormal.

Este tipo de música en los años noventa se emitía en cada centímetro del espacio urbano: las calles, cafés, vestíbulos, tiendas, salones, salas, estadios, carnicerías, panaderías. Ella conquistaba sin tregua el espacio físico (y mental) de una sociedad colapsada.

1.1 EL INTENTO DE LA REFORMA DE LA POLÍTICA CULTURAL

En poco tiempo, la crítica pública de *turbo-folk* creció de tal manera que el régimen tuvo que hacer algo al respecto. La estética de este género ya la criticaban

los círculos más amplios de la sociedad. A la vez, todo el oportunismo de la política de Milošević salió a flote cuando su actitud de enfrentamiento de repente se convirtió en el apoyo del plan de paz del Grupo de Contacto para Bosnia y Herzegovina⁹¹. La República Srpska, encabezada por Radovan Karadžić, había rechazado este plan, lo que provocó que la política oficial de Serbia diera la espalda a los serbios de Bosnia. Los medios de comunicación, controlados por el régimen, empezaron a promover el eslogan “La paz no tiene alternativa” y a presentar a Milošević como “el factor ineludible de la paz” y “la clave de la paz en los Balcanes”. Los medios en Serbia empezaron a señalar a Karadžić como un aprovechado de la guerra. Del mismo modo, a los intérpretes de *turbo-folk* se les tildaba de inadecuados e innecesarios para la nueva política del régimen, primero porque promovían los valores nacionalistas, y segundo, porque alababan a los nuevos ricos; y es que las dos cosas ya no debían formar parte de la política de Milošević. A los nacionalistas, que hasta ayer le siguieron, él les daba la espalda públicamente, para buscar el apoyo en el partido de los ex comunistas, liderado por su esposa Mirjana Marković. Desde luego, no había suficientes seguidores de ese partido, mientras que con aquellos ciudadanos que desde el principio estaban en contra de la guerra, no podía contar, porque ellos no se fiaban de él. Teniendo poco apoyo dentro del país, Milošević se inclinaba hacia la comunidad internacional, en la que buscaba el siguiente patrocinador de su régimen. A partir de ese momento, los medios bajo el control del estado retransmitieron las negociaciones de las Naciones Unidas y de la Comunidad Europea en las cuales Milošević estaba presentado como el garante de paz en los Balcanes. Las sanciones al país estaban parcialmente levantadas. El Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas había votado la suspensión parcial de las sanciones, las que se referían a los viajes, al deporte y a la cultura, por un periodo de cien días. Milošević se había llevado todo el mérito, de manera que sintió la necesidad de festejarlo con la concesión de un premio de paz, y ¿a quién se lo iba a dar si no a sí mismo? Al mismo tiempo, en septiembre de 1994 salió del aeropuerto de Belgrado el primer avión, después de más de dos años de embargo aéreo.

⁹¹El plan del Grupo de Contacto (Gran Bretaña, Francia, Alemania, Rusia y Estados Unidos) propuesto en 1994 era un plan de paz que proponía poner fin a la guerra en Bosnia y Herzegovina. El Grupo de Contacto había formulado unas condiciones que proponían dividir a Bosnia y Herzegovina en varios enclaves. La República Srpska (una de las dos entidades políticas que forman Bosnia y Herzegovina, junto con la Federación de Bosnia-Herzegovina) se quedaría con el 49% del territorio y la Federación de croatas y bosnios con el 51%. Croatas y bosnios habían aceptado el plan, mientras que los serbios, que retenían el 70% del territorio de Bosnia y Herzegovina en ese momento, lo rechazaron después del referéndum celebrado sobre esta cuestión. Al plan de paz propuesto por el Grupo de Contacto, en particular, se opuso la Iglesia ortodoxa serbia.

El régimen empezó a abrirse en cuanto a la política exterior. En estas circunstancias nuevas el *turbo-folk*, que fue la cultura del aislamiento, ya no era adecuado para las necesidades de la política interna. La ministra de cultura, Nada Popović Perišić, en agosto de 1994 emprendió una cruzada contra el bajo nivel de la cultura y anunció la lucha contra el *kitsch*, con el fin de motivar los verdaderos valores en la cultura. El Ministerio de cultura presentaba su gran proyecto “Es más bonito con la cultura”, en el que se invirtió mucho dinero. La situación resultó paradójica: al Ministerio de cultura se le adjudicaba mucho dinero, mientras que la gente del mundo artístico que no quería pedir este dinero, por razones políticas, por estar en desacuerdo con la anterior política del régimen, acudían tan sólo a las fundaciones y los fondos no gubernamentales.

La lucha en contra del *kitsch* se hizo omnipresente, el Ayuntamiento de Belgrado finalmente se puso de parte de los ciudadanos, aunque de manera autoritaria, buscando con ello su interés y, se diría, que bastante tarde. La campaña para los verdaderos valores culturales empezó con la proclamación del año 1995 como año de la cultura por parte del Ministerio de cultura. En aquel entonces la palabra “cultura” se escuchaba en los medios de comunicación oficiales como si fuera un mantra que continuamente debía resonar en las cabezas de los ciudadanos, se iba repitiendo en los eslóganes televisivos como “Es más bonito con la cultura”, “Sin cultura todo es vacío”, “Somos más fuertes con la cultura”.

Esta maniobra, de luchar contra lo *kitsch*, fue claramente hipócrita, dado que poco antes de aquello el régimen había alentado la cultura de *turbo-folk* y promovido sus valores (o al menos no los sancionaba). De repente se volvió hacia los verdaderos valores de cultura, con el único fin de perpetuarse en el poder. El plan era político, pues no había garantías de que con el cambio de la política interna y el rechazo del nacionalismo iban a suspenderse las sanciones al país. En el esquema de programación televisiva no había grandes cambios: la palabra “cultura” se mencionaba con frecuencia, eso sí, pero no se ofrecía ninguna alternativa, ninguna solución adecuada. La gente ya no les creía, todo recordaba a una campaña electoral con muchas promesas. Nadie podía entender el objetivo final de la campaña cultural, porque los que participaban en ella no explicaban con claridad su proyecto de actuación ni plan alguno, mientras que antes y después de los mensajes que propagaban la cultura, aparecían las idénticas *turbo*-chicas cantando y saltando para

anunciar sus conciertos y nuevos álbumes, pero ahora en modo de cultura.

¿Por qué razón decidió el régimen suprimir el modelo de cultura en cuyo nacimiento había participado? ¿Por qué se volvió, al menos en sus declaraciones propagandísticas, en contra de *turbo-folk*? La respuesta reside en su deseo de perpetuarse en el poder, a toda costa. El oportunismo de Milošević no tenía límites: en un momento dado, él fue el nacionalista sin par, y en el otro, el cosmopolita abierto hacia la Comunidad Internacional que luchó para conseguir la paz en los Balcanes. La paz que él mismo había violado y la cultura que había destruido.

1.2 MILICA TOMIĆ: UNA INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO DE LOS TABÚES

Hay que mirar aparte el trabajo de **Milica Tomić**⁹², que trata el fenómeno de *turbo-folk* y su estética. Da la impresión de que este trabajo concreto cierra los años noventa, marcando a la vez el principio de una interpretación distinta de la obra de arte. Hasta entonces, la *performance* era ejecutada por el mismo autor, y ahora, en este caso, **Milica Tomić** es la que firma la *performance*, efectuada en Viena en 2000 y titulada *¡Esto es el arte contemporáneo!*, mientras que la ejecutora de la *performance* es **Dragana Mirković**⁹³, una de las más grandes estrellas de la música popular compuesta en los noventa. Este tipo de *performance* se denomina la *performance* delegada, porque la cantante efectúa su espectáculo estándar, igual que en sus propios conciertos, y la única intervención de **Milica Tomić** es la frase, pronunciada al principio del concierto por la misma cantante: “Esto es el arte contemporáneo”. Se trata, pues, de un clásico *ready-made* llevado a otro género, el de *performance*, donde la artista saca el suceso de su “entorno habitual” y lo introduce en el espacio de una galería, en el contexto del arte contemporáneo.

⁹²Milica TOMIĆ (Belgrado, 1960). Licenciada en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en año 1990. Estudios de postgrado en la misma Facultad.

⁹³Dragana MIRKOVIĆ (Požarevac, 1968) es una cantante serbia de folk a quien muchos consideran una de las más grandes estrellas de la música *turbo-folk* de los años 90. Su primer álbum fue lanzado en el año 1984. Conocida en toda la antigua Yugoslavia, Bulgaria, Rumania, Grecia y Turquía. Es propietaria de una televisión privada de música DM Sat. La Asociación de las radio emisoras de Serbia en 1993, nombra a Dragana Mirković, la “cantante de la década”. En el mismo año, la diáspora la declara como la personalidad más popular inmediatamente después del presidente de entonces, Slobodan Milošević.

Milica Tomić, en colaboración con **Branimir Stojanovic**⁹⁴, se acercó al fenómeno de *turbo-folk* desde un ángulo diferente, con la intención de reconocer el molde global en un fenómeno de música, presuntamente local.

Siguiendo la tónica de esta tesis, damos la palabra a la propia artista, cuando habla de su trabajo, precisamente refiriéndose a la citada *performance*:

¿Qué hace en mi trabajo, en el que busco la relación entre lo global y lo local, una cantante que canta sobre el corazón roto? Esta *performance*, que consistía en el espectáculo de Dragana Mirković acompañada por el grupo de baile *New Beat Street*, representa un nuevo tipo de *ready made*, o sea, del objeto industrial de la “cultura-pop”. La *performance* se llevó a cabo en el espacio donde estaban colocados los trabajos de la exposición *Du bist die Welt*. El tema de la exposición fue: ¿cuáles son las formas específicas y auténticas que reflejan las corrientes globales endistintos contextos locales? En otras palabras, y tratándose del caso de mi país, me interesaba cómo Serbia participaba en las corrientes globales y cómo reaccionaba a ellas. Estimé que *turbo-folk*, en aquel momento, era el ejemplo ideal de tal correlación. El escenario y el espacio donde aparecieron los actores estaban organizados como parte de la exposición, como una instalación, y Dragana Mirković, antes de empezar su espectáculo, dijo: “Esto es el arte contemporáneo”. Para mi trabajo he elegido a Dragana Mirković porque ella, en aquel momento, era una de las más grandes estrellas de *turbo-folk*, sin olvidar que lo ha sido también durante las guerras en la ex-Yugoslavia y al principio del nuevo milenio. Un elemento importante de este trabajo está en relación con el hecho que la *performance* se efectuó en Viena, donde 150.000 personas, provenientes de la ex-Yugoslavia, representaban una considerable minoría en Austria. Esta comunidad minoritaria es totalmente invisible en la vida pública y, dentro de la comunidad austriaca, lleva una vida no participativa, teniendo su propia prensa, sus propios bares, peñas... -en otras palabras, es marginada-. Con la actuación de Dragana Mirković en una exposición internacional de arte contemporáneo, en una institución

⁹⁴Branimir STOJANOVIĆ (Belgrado, 1958). Licenciado en la Facultad de Filosofía de Belgrado. Desde el año 1980 publica artículos en las revistas: *Student*, *Vidici*, *Teorija*, *Moment*, *New Moment* y *Bastard*.

de alta cultura, se rompieron las barreras en dos direcciones: Por un lado, los *gastarbeiters* (trabajadores huéspedes) eran por primera vez explícitamente invitados y estaban presentes en un acto público austriaco, o sea, en una exposición internacional de arte contemporáneo, mientras que su representante por primera vez apareció en la televisión nacional austriaca y en un establecimiento de alta cultura. Por otro lado, era la primera vez que el arte contemporáneo entraba en sus filas e irrumpía en su tejido social. Me pregunta usted si he tenido prejuicios... emocionales e irracionales... pues, puede que sí, pero la misma decisión de meterme en este trabajo con la música *turbo-folk*, que aquí es odiada en los círculos elitistas y despreciada como género musical, para mí ha entrañado una decisión responsable de enfrentar mi entorno, incluida yo misma, con todo lo que una decisión de esta índole conlleva. Yo no soy una intelectual, soy artista. No me dedico a la crítica de la sociedad, que es el género favorito de los intelectuales, o sea, de los círculos elitistas. Tan sólo he intervenido en un espacio “tabú”, y lo he hecho dentro de una obra de arte. Y lo que he aprendido ocupándome de este trabajo, es que *turbo-folk* es uno de los nombres del trauma serbio, pero dado que en la actualidad *turbo-folk* es omnipresente en la mayoría de las repúblicas de la ex-Yugoslavia, resulta que es el síntoma de toda la región⁹⁵.

Con su intervención, la artista enfrenta dos mundos paralelos: por un lado, el espectáculo para los “trabajadores huéspedes” que habitualmente se presentan en salas de fiesta o estadios, y, por el otro, una institución de alta cultura. Lo sintomático aquí es la inconsciencia de la cantante, convencida que está realizando una obra de arte contemporánea, que su propia actuación es arte contemporáneo y no una *performance* que problematiza el asunto. Hasta aquí el alcance de la misma *performance*, con lo que a cada uno de los dos mundos paralelos le queda la posibilidad de interpretar el suceso a su manera.

Pero tenemos la oportunidad de confrontar la percepción de **Milica Tomić** con la de **Dragana Mirković**, quien, en una entrevista realizada para el semanario *VREME* en 2001, contaba su versión de lo que había ocurrido. **Dragana Mirković** comentó

⁹⁵Entrevista con Milica TOMIĆ en internet revista *Mladi Reporter*, realizada por Slobodan Stojičić, sin título; sección cultural, noviembre de 2009. Fragmento de la entrevista en idioma original véase el Apéndice, pág. 638 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda). Fuente: <http://es.scribd.com/doc/23131099/Mladi-Reporter-Novembar> [consultada 12/ 6/ 2010]

que había recibido ovaciones realizando la *performance* de **Tomić**.

A la constatación de que el tipo de música que interpreta no se sitúa muy a menudo en el contexto de galería de arte y de *performance*, Mirkovic dijo que no es la primera vez que la vida hace posible algo aparentemente imposible. En este caso, según la cantante, no sólo resultó posible, sino excelente e interesante. Así Mirkovic comentó la composición y la reacción del público ante su actuación:

Hubo muy poca gente del público habitual de mis actuaciones, pero ésta no era la intención del proyecto. La mayoría de los presentes eran las personas que se dedican al arte contemporáneo o tienen interés por él. A mí, personalmente, también me era más interesante actuar ante gente que nunca había oído de mí o me había visto. En este sentido me imaginaba que les iba a gustar un poquito, porque la música que yo hago, la música popular moderna, es lo que puede llamar su atención, más que cualquier otra cosa proveniente de Yugoslavia. Ellos no conocen nuestra música popular, pero el *pop-rock* ya lo tienen, y seguramente es mejor que el nuestro. Pero, por mucho que yo esperara, me quedé sorprendida con las reacciones y los cumplidos de la gente que no es yugoslava – he recibido verdaderas ovaciones-. Milica estaba “supercontenta” y muy feliz. En fin, la manera en que me recibieron aquí y cómo se portaron conmigo es algo que en mi país probablemente nunca voy a experimentar, y es un hecho triste. Me han apreciado como si hubiera venido la misma Madonna o cualquier otra gran estrella de su mundo, que se merece su aprecio. La directora del festival me ha anunciado como a una de las más grandes estrellas que ella había conocido, y dijo que estaba muy contenta de que una estrella así estuviera invitada a su festival⁹⁶.

Teniendo en cuenta que en Yugoslavia *turbo-folk* se trataba con un prefijo negativo, el semanario *Vreme* preguntó a la cantante si su participación en la *performanse* se entendió como el ingreso de la cultura folklórica en lo que se llama el arte elevado. **Dragana Mirković** respondió:

⁹⁶Entrevista con Dragana Mirković en el semanario *VREME*: n° 546, realizada por N. Grujičić, Título: *Dragana Mirković: He recibido ovaciones*; sección cultural, 21 de junio de 2001, Belgrado. Entrevista completa en idioma original véase el Apéndice, pág. 639 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda). Fuente: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=290487> [consultada 12/ 6/ 2010].

Aquí en Viena, desde luego que sí. Pero, no me cabe la menor duda de cómo reaccionaron allí en casa. Se sabe cómo es de escéptica nuestra gente y qué propicia a rechazar de antemano antes de ver una cosa. En Yugoslavia todos los valores están torcidos, no sólo en la música, sino en todas las demás estructuras, y tendrá que pasar mucho tiempo antes de que las cosas se pongan en su sitio, antes de que se reestablezca el sistema de valores normal. Aunque no puedo justificarla, puedo entender la actitud que en nuestro país se tiene ante la música popular. Hay mucha gente que no debe estar allí, que rebaja la música popular al más bajo nivel. Pero no se puede tirar a la basura todo un género por culpa de unos cuantos individuos. Eso no se hace. En la música popular también hay gente que se merece respeto y cuyo trabajo hay que aprender a valorar⁹⁷.

La *performance* de **Milica Tomić** se realizó en el momento en el que el arte de la *performance*, que floreció en los setenta, pierde su postura radical. En esa *performance* la artista no actúa en la escena, su intervención se reduce a una frase que pronuncia la cantante antes de empezar su concierto estándar.

Lo que se vio en la escena de *Künstlerhaus* fue una mujer que pertenece a una esfera cultural bastante alejada, en cuanto a la jerarquía del contexto artístico acreditado. Sin embargo, aquella esfera de cultura está presente en una ciudad como Viena, donde vive una comunidad numerosa de *gastarbeiters* provenientes de la ex-Yugoslavia, aunque marginada e invisible en el *mainstream* del ambiente cultural. En otro ambiente, **Dragana Mirković** no efectúa la *performance* de **Milica Tomić**, sino que desarrolla su programa habitual, llevándolo del contexto en el que *turbo-folk* se consume a un contexto diferente. Ni su actuación ni su cuerpo se amoldaron de modo alguno a esta ocasión concreta, tan sólo se reemplazaron como paquete, como el *ready-made*. Y más aún, como un *ready-made* en el significado original que le concedía Duchamp: un “objeto de vida” colocado en el contexto de una galería, con lo que el espectador está obligado a reconsiderar su propia visión de la relación entre lo cotidiano y lo artístico, mientras que el mismo objeto, según Duchamp, se convierte en el foco de meditación sobre la correlación entre las cosas y nuestra percepción e interpretación de estas cosas, en este caso, entre el suceso y nuestra percepción e interpretación de este suceso.

⁹⁷Ibíd. pág. 639 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).



Ilustración 18. Milica TOMIĆ, *This is contemporary art!* (¡Esto es arte contemporáneo!), 2000.
Performance

Este trabajo introdujo la cuestión de la percepción y la recepción del arte y cultura serbios en el extranjero. La artista **Milica Tomić** y la cantante **Dragana Mirković** prolongaron su colaboración en otro proyecto nuevo – la video-instalación donde **Dragana Mirković** canta su canción de éxito *Sola*, presentando su coreografía sobre un fondo blanco, mientras que en la otra pantalla tres hombres juegan a las cartas en una habitación llena de humo. Se trata de dos imágenes contrapuestas: la mujer risueña que entretiene al público cantando a la soledad y las caras serias de unos hombres que representan el posible público al que hay que entretener.

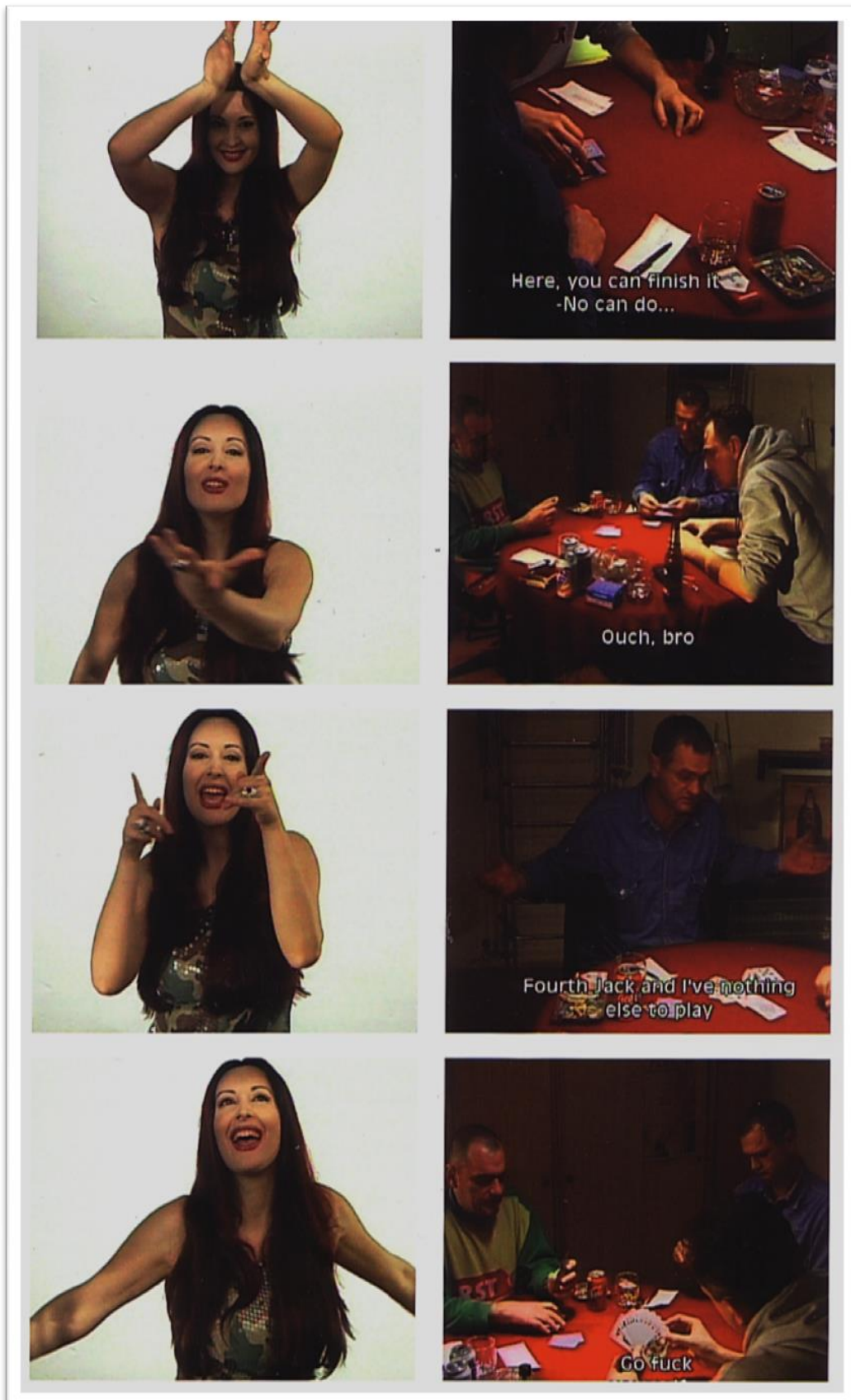


Ilustración 19. Milica TOMIĆ, *Sama (Sola)*, Video-instalación

Acerca de este papel de la mujer en la sociedad serbia, que se refleja en *turbo-folk*, **Milica Tomić** dice:

Empecé a tratar el fenómeno de *turbo-folk* al darme cuenta de que, a partir de los cambios del cinco de octubre, estaba totalmente excluido de la vida pública, mientras que en la privada, en los bares y discotecas, seguía consumiéndose con locura. La cultura alternativa y elitista de los noventa, que a partir de 2000 se convirtió en la oficial, ha señalado el *turbo-folk* como la más grande amenaza a la sociedad, mientras que todo lo demás, por alguna razón, quedó intacto: en la Academia de las Artes y de las Ciencias, en las facultades, en los teatros, quedaron las mismas personas. Por esta razón *turbo-folk* me parece aun más interesante, porque demuestra con claridad de qué manera se había constituido la identidad de los noventa, aquella identidad oscura en la cual todos nosotros, cada uno a su manera, estábamos sumergidos. En la Serbia de los noventa se respiraba una gran intolerancia hacia el Occidente agresor y el Este musulmán, y es justamente *turbo-folk* el que fusionó estos dos elementos en uno, haciendo, con un acto de apropiación de sus mayores enemigos imaginarios, que estos enemigos se conviertan en el mismo corazón de nuestra identidad. También he observado que la población femenina había experimentado su emancipación, de una manera paradójica -sacando su cuerpo al mercado-. La mujer se convirtió en sujeto: ella es la que gana dinero, la que compra el coche, la que decide si quiere casarse y formar una familia, si quiere o no tener hijos, si quiere educarse y hasta qué punto. Todas estas decisiones llegaron a formar parte de la vida pública construida por los medios de comunicación. La mujer ofreció su nuevo cuerpo globalizado para que se construyera el nuevo patriarcado de los noventa, pero a lo largo de este proceso ella se hizo exagerada, aceptó interpretar todos los papeles posibles en función de un nuevo patriarcado, y sin embargo experimentó su propia subjetivación: allí donde debía servir para estabilizar la imagen del nuevo patriarcado, ella lo destruyó. Por un lado, se hablaba de las cantantes folklóricas, de su responsabilidad en la ruina social y su papel en la militarización de la sociedad, mientras que por el otro se glorificaba en la

televisión pública, como contraejemplo de una nueva conciencia democrática y alternativa, un serial de películas de Marilyn Monroe que en su tiempo, vestida de uniforme militar, cantaba a los soldados americanos en Corea, o se escuchaba la música de Mariah Carey que cantaba a las tropas americanas en Kosovo y en Afganistán, sin que nadie se diera cuenta del vínculo entre la guerra y el entretenimiento, o sea, de que el *turbo-folk* era tan sólo una variante periférica de una vieja matriz.

La distancia crítica en el trato de *turbo-folk* asegura a los que lo critican una postura confortable, pero lo preocupante es que esta posición a la vez protege al objeto de la crítica. Esto no siempre es tan obvio, pero es verdad que la posición de la distancia crítica, por mucho que permita cuestionar el objeto de la crítica, a la vez afianza la posición del objeto criticado, lo que quiere decir que la situación, las posiciones y las relaciones no cambian. Al salir de la posición segura y al darse cuenta que la misma distancia crítica forma la gran parte del problema, el artista queda completamente solo y es sólo entonces cuando tiene la oportunidad de romper ciertas barreras. El arte y el activismo social tienen sólo un punto de encuentro que es el siguiente: aunque cada uno a su manera, los dos ayudan a la gente a entender que no está derramada en las situaciones para quedar en ellas aprisionada por una aparente eternidad, y que un pequeño cambio de perspectiva, tan sólo un movimiento en buena dirección, puede revelar que dentro del monstruo está la vaciedad, que dentro del poder está la impotencia. A excepción de esto, la posición del artista es y debe ser completamente apartada del mundo -la única oportunidad del artista reside en estar indefenso-⁹⁸.

Milica Tomić en la *performance Ovo je suvremena umetnost!* (¡Esto es arte contemporáneo!), explora el impacto de las tendencias globales en el contexto local. Ella utiliza *turbo-folk* como un tabú y el trauma de la sociedad serbia. La artista exploró este tema después del cambio de gobierno en el año 2000, y el

⁹⁸Entrevista con Milica TOMIĆ en la internet revista *DNEVNIK*, realizada por Boban Stojanović, título: *MILICA TOMIĆ – Vreme neprestanog ispitivanja* (Los tiempos de interrogación continua); sección cultural, 13 de diciembre de 2010, Belgrado. Entrevista completa en idioma original véase el Apéndice, pág. 641 y párrafo 2 y 3. (trad. de la doctoranda). Fuente: <http://qcdnevnik.wordpress.com/2010/12/13/milica-tomic-vreme-neprestanog-ispitivanja/> [consultada 3/ 2/ 2010]

distanciamiento de la elite cultural, de esta subcultura que tacharon como la mayor amenaza cultural. Durante los años noventa, según la artista, el régimen mostraba hostilidad hacia el agresor de Occidente y Oriente musulmán. El *turbo-folk* combina ambos componentes, creando a los peores enemigos serbios se conviertan en el corazón mismo de la identidad nacional. **Tomić** sostiene que las mujeres en el *turbo-folk* consiguieron su emancipación (ya que son económicamente independientes y deciden cuándo tener hijos), pero al mismo tiempo se convierten en el objeto, ofreciendo su cuerpo en el mercado, lo que ha destruido el mito patriarcal balcánico.

Tomić no critica el *turbo-folk*, sino que lo asocia con las matrices ya existentes que conectan la industria del entretenimiento y la guerra (Marilyn Monroe canta al ejército americano). Así que este fenómeno no lo ve como un caso aislado de la sociedad serbia cerrada, sino como un fenómeno global del (mal) uso de la mujer a través de la industria del entretenimiento con el objetivo de crear un estado de ánimo nacional.

2. LOS NUEVOS VALORES ESTABLECIDOS POR PARTE DE LOS NUEVOS RICOS

A raíz de las entrevistas realizadas a los artistas, vamos a ver cómo se establecieron los nuevos valores justificados por el capital de los nuevos ricos que en su mayor parte eran los beneficiados por la guerra.

¿Cómo fue vivir en una Serbia con valores nuevos, establecidos por parte de los nuevos ricos, donde la clase media iba desapareciendo? – hemos preguntado a **Saša Marković**⁹⁹.

Los nuevos ricos no son una gente amable que quiera amoldarse a la clase media urbana. Es la gente que ha logrado el dinero y el poder y con el tiempo ha ido formando la estructura de las instituciones y del orden civil, con el fin de proteger su dinero. Así han ido también las

⁹⁹Saša MARKOVIĆ Mikrob (Belgrado, 1959-2010). Estudió la Literatura yugoslava y la Lengua serbocroata, en Belgrado. Desde mediados de los años ochenta coopera en la prensa juvenil y alternativa, como diseñador, ilustrador y periodista. Se entrega a la actividad política. Es uno de los fundadores de la Galería Remont. En los últimos años se dedica al arte de *performance*.

revoluciones burguesas en Francia, Inglaterra, Holanda. Algunos abandonaron el país, otros vinieron como refugiados. Todo esto supuso un desorden social. La nueva clase media urbana, después de la caída del socialismo, es la nueva clase gobernante –la representan los que tienen dinero y poder, pero también aquellos que les siguen en un plan simbólico, esperando su pedacito del pastel-. No estoy impresionado con la nueva clase media urbana ni con la sociedad civil, ni con este sistema de valores¹⁰⁰.

Jelica Radovanović¹⁰¹ comenta su propio cambio en la escala de religiosidad, hasta un ateísmo firme que, en su caso, ha sido la consecuencia del cambio de sistema de valores y de la ausencia de esta instancia suprema que debería ser Dios:

Es curioso que los años noventa han sido para nosotros una especie de depuración. Porque vives en una realidad sin ser consciente de todos sus niveles, que están allí, te rodean. Crees que existe un estado o una instancia suprema de sentido común, que en algún momento va a parar la cosa, cuando esté fuera de control. Piensas que lo hará el Estado o el mismo Dios. A pesar de todo, crees que existe en el universo una instancia suprema de razón y orden. Luego te enfrentas con el hecho de que no, no existe. Yo soy atea, pero entendí que antes no lo era del todo. Soy atea firme desde que me encontré frente al caos absoluto del universo. Entonces te das cuenta de que todo es posible. No hay principios del bien y del orden, que se harán patentes, tan sólo ves la muerte que deambula por las calles. Se destruye todo. Primero se nos destruyó el idioma, hemos sido testigos de eso. Creo que la destrucción del país ha sucedido por medio de la destrucción del idioma. Somos unos seres hablantes, el idioma es nuestro factor crucial. El contenido de los conceptos había empezado a cambiar. Los conceptos del bien y de lo moral, al ser pronunciados empezaron a perder los elementos de su contenido. En un momento dado vino a ser bueno el matar. La destrucción del sistema de valores se llevó a cabo a través de la destrucción del idioma. El medio clave para hacerlo ha sido la televisión.

¹⁰⁰Fragmento de la entrevista realizada al artista Saša MARKOVIĆ-Mikrob, en la Galería Remont, Belgrado, 10 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 12, pág. 599 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

¹⁰¹Véase nota de pie nº 81.

Hemos sido testigos de cómo se deshizo por completo un sistema de valores y luego la estructura social entera, y hemos visto cómo desapareció la clase media para que surgiera otra. A consecuencia de todo esto, en nosotros despertó una actitud carente de fe. Algunos, por el contrario, cayeron en un fanatismo religioso, algunas amigas nuestras fueron a la clausura monástica¹⁰².

Veamos cómo **Dragoslav Krnajski**¹⁰³ comenta el derrumbamiento generalizado, la pobreza y la pérdida de la dignidad humana, esas inversiones de la “nueva” élite:

Es indudable que al principio de los noventa una franja amplia de la clase media urbana empobreció de manera rápida. Este sector amplio de la sociedad antes ha estado en posición de gastar algo de su dinero en arte. Con el empobrecimiento de este sector, las condiciones para crear un mercado de arte desaparecieron. Se estableció una nueva clase de ricos que no ambicionaban la cultura en lo más mínimo, no les interesaba ni estaban dispuestos a invertir en ella una parte de su riqueza recién obtenida. Esta gente no compraba las obras de arte contemporáneo, pero algunos de ellos sí escuchaban consejos y compraban las obras de un valor indudable, del periodo entre las dos guerras –cosa positiva, por supuesto-, más lo hacían tan sólo para preservar su dinero y demostrar que estaban dispuestos a invertir en arte. El periodo de los noventa, en cuanto a la cultura, no les interesaba lo más mínimo. No se podía contar con esta gente que en la actualidad tampoco está presente en el ámbito cultural. Quizás se podría contar con algunas fundaciones nacionales y también las internacionales, que gracias a sus inversiones en Serbia podrían alentar la necesidad por el arte¹⁰⁴.

Por otra parte, **Mileta Prodanović**¹⁰⁵ explica los cambios del tejido urbano de Belgrado, acaecidos a consecuencia del empobrecimiento, el trapicheo y el mercado negro, que convirtieron la ciudad en un rastro enorme, con los quioscos que

¹⁰²Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 11, pág. 595 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

¹⁰³Véase nota de pie n° 45.

¹⁰⁴Fragmento de la entrevista realizada al Presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (1998-2002) Dragoslav KRNAJSKI, artista plástico, en su estudio, Belgrado, 17 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 5, pág. 569 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

¹⁰⁵Véase nota de pie n° 26.

brotaban como setas y ofrecían absolutamente de todo.

La base de la economía (de los años noventa) de magnates la componen los aprovechados de la guerra. Hace tan sólo unos días, el gobierno de Italia por fin levantó el acta para procesar a la gente que obtuvo riquezas con el tráfico ilegal de tabaco, entre ellos el ex presidente de Montenegro, Milo Djukanović, que hasta cierto momento había sido fiel aliado de Milošević. Pues sí, se rebeló y cogió un rumbo diferente. Sin embargo, en la batalla de Dubrovnik, los dos habían estado bien juntitos y además colaboraron muy bien traficando con el tabaco. Será que en todos los países en vía de transición, la primera fase la marcan las personas provenientes del aparato estatal del régimen anterior. El capital se vuelve más decente por la misma dinámica por la que el estado en cuestión se está normalizando. Este proceso ha avanzado considerablemente en los países del este de Europa, que pronto entraron en la Comunidad Europea. Estoy convencido de que lo mismo ocurrirá en Serbia. Dejando de lado mis libros de ficción, me parece útil mencionar que he publicado un libro que trata, de manera directa, los efectos del liderazgo de Milošević, especialmente en Belgrado. Su título es *Un Belgrado más antiguo y más bonito*. El foco está en la arquitectura de la ciudad y la desaparición de regulaciones urbanísticas, en un derrumbe urbanístico en el sentido de que la ciudad es una de las caras más importantes de un estado. Lo que había sucedido en la antigua Roma y en la Europa medieval, sucede ahora, aquí igual. La época de Milošević no ha dejado detrás de sí huellas visibles en cuanto a la arquitectura, no ha dejado edificios ejemplares. La básica forma urbana, en cuanto a la arquitectura del tiempo de Milošević, ha sido el quiosco. Este representaba la imagen de la economía, la que se denomina *Take the money and run*. El quiosco aparece de repente y también desaparece con celeridad. Por eso es por lo que, hoy en día, aquellas cicatrices en el tejido de Belgrado ya no son visibles. La tesis central de mi libro es que todos los países del este de Europa han tenido, en el sentido histórico, el mismo problema con la modernización, y que la modernización en Europa del este, Rusia incluida, siempre ha sido un proceso inacabado. El

comunismo, o sea, el socialismo, o, en nuestro caso, el “titoismo”¹⁰⁶, aparte de una matriz ideológica, tenía una función modernizadora, que en Yugoslavia mejor se veía en el campo de arquitectura moderna. El paradigma del régimen de Milošević ha sido la ruptura con el “titoismo”. En este proceso, de dirección retrógrada, la primera víctima fue la arquitectura moderna. En Belgrado, esta ha sido estropeada con lo que se denomina la construcción “por encima”¹⁰⁷. Los edificios más representativos de la arquitectura moderna serbia se deformaron al acrecentarlos con una planta o dos. Otra manera más de deslucir estos edificios ha sido ahogarlos con una metástasis del tejido residencial a su alrededor. Y la última forma de arruinar la arquitectura moderna – algo por lo que Milošević era responsable sólo de manera indirecta – ha sido el bombardeo por parte de la OTAN que derribó casi todas las obras importantes de la arquitectura moderna de Belgrado¹⁰⁸.

Bajo los nuevos ricos y el nuevo sistema de valores, surgió la subcultura *turbo-folky* todos sus fenómenos concomitantes. El nuevo sistema de valores trajo a Serbia los nuevos ricos. Ellos no se interesaban por la cultura y por lo tanto no mostraron ningún interés por el arte contemporáneo.

Prodanović aquí enumera algunos tipos de la economía sumergida, que floreció en la Serbia de Milošević. Se erigieron ilegalmente los quioscos, se comerciaba con cualquier cosa y todas estas actividades se desarrollaban en las calles de la ciudad. Fue posible obtener casi todo de los pequeños comerciantes de las calles. El tejido urbano de Belgrado fue destruido a través de numerosas ventas callejeras ilegales. La construcción ilegal de edificios de viviendas también experimentó una expansión.

Muchos de los suburbios de Belgrado, empezaron a asemejarse a los guetos de

¹⁰⁶El “titoismo” es la expresión que se utiliza para indicar la ideología oficial, y el sistema socio-político y socio-económico de la antigua Yugoslavia en el período en que fue gobernada por Josip Broz Tito, precisamente durante el periodo de la ruptura con el bloque del Este desde el año 1948 hasta las reformas socio-económicas ocurridas al final de 1980, justo antes de la disolución del Estado. En la Republica Federal Socialista de Yugoslavia, como la expresión de la ideología oficial, se usaba el término de socialismo autogestionario.

¹⁰⁷El término “construcción por encima” define el modo de construir nuevas viviendas añadiendo unidades de construcción de modo ilegal, sin permiso de construcción, encima de los edificios ya existentes de apartamentos de varios pisos. Se trata de construir las buhardillas y nuevas plantas encima de los edificios existentes, sobre todo aquellos con techos planos. Entre los compradores de estas viviendas había un número importante de refugiados de Croacia, Bosnia y Herzegovina y Kosovo.

¹⁰⁸Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 540 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

gente de color en Estados Unidos, en los que ya no existía ningún tipo de orden estatal ya que los gobernaron instituciones alternativas de criminales locales y señores de la droga. Las drogas, desde el año 1993, así como las armas, experimentaron una expansión increíble en estos lugares y el crimen se convirtió en la única medida de valor, ya que proporcionaba las ganancias y un estatus social.

3. LA PELIGROSA VIDA COTIDIANA. EL AUMENTO DE LA DELINCUENCIA EN SERBIA COMO CONSECUENCIA DE LAS SANCIONES Y EL BLOQUEO

De este tema se ha escrito muchísimo en la prensa nacional (española y serbia) e internacional, incluso hay entradas en la Wikipedia en todos los idiomas. La información básica se puede extraer en Internet en la mayoría de los casos. Para este tema, en concreto, las referencias que se pueden localizar en dicho medio serían las siguientes:

abc economicexpert.com (ed.): «Zeljko Raznatovic» (en inglés). <http://www.economicexpert.com/a/Zeljko:Raznatovic.html>; BEAUMONT, Peter y Nerma JELACIC, «Did Milosevic's son kill Arkan?», *The Guardian/The Observer*, 23 de enero de 2000 (en inglés) <http://www.theguardian.com/world/2000/jan/23/balkans>; <http://www.ess.uwe.ac.uk/coexpert/ANX/IV.htm#II-IV.C> <http://www.slobodnaevropa.org/content/article/1329127.htm> http://www.icty.org/x/cases/zeljko_raznjatovic/cis/bcs/cis_raznatovic_bcs.pdf

[Todos ellos consultados por última vez el 3 de agosto de 2013]

Dejamos el párrafo como “entradilla”:

Ima korova i u drugim baštama, ali nigde se korov ne zaliva osim u Srbiji. Ima lopova i u drugim zemljama, ali nigde lopovi nisu na vlasti osim u Srbiji. Imaju, dragi prijatelji, i druge države mafiju, ali nigde nema mafija svoju državu kao u Srbiji¹⁰⁹.

¹⁰⁹Versión de la doctoranda: “En otros jardines también hay malas hierbas, pero en ninguna parte se riegan como en

98

El párrafo de inicio a este punto fue parte de un célebre discurso de Zoran Djindjić¹¹⁰, el presidente del Gobierno asesinado en 2003, lanzado en el Parlamento.

El fenómeno inseparable de la cultura de *turbo-folk* ha sido la expansión desenfrenada del crimen, envuelto en aura del patriotismo. Los criminales muy a menudo se iban al campo de batalla, ataviados con las insignias nacionalistas, donde obtenían la fama de “defensores de la patria”, “héroes serbios” y “los valientes”. El caso más conocido ha sido el de **Željko Ražnatović Arkan**¹¹¹ que, siendo el líder de los hinchas futbolísticos, a lo largo de la guerra pasó a ser el comandante de una formación paramilitar: El Regimiento Serbio de Voluntarios¹¹². La actuación de los delincuentes se desarrollaba con el beneplácito de la Iglesia Ortodoxa y el mitropolitita Amfilohije Radović¹¹³, pues en 1991 Arkan, con sus unidades, durante algún tiempo se ocupaba de la seguridad del Monasterio de Cetinje (Montenegro). Desde allí fue despedido a la batalla de Dubrovnik (Croacia). A la vuelta de la contienda, de nuevo fue bien recibido en el Monasterio. La irrupción de los Tigres de Arkan en Bijeljina, en 1992, se considera el principio de la guerra en Bosnia. Željko Ražnatović es el ejemplo notorio de cómo las formaciones militares servían para

Serbia. En otros países también hay ladrones, pero en ninguna parte, salvo en Serbia, gobiernan los ladrones. Queridos amigos, los demás estados también tienen sus mafias, pero en ninguna parte la mafia tiene su estado, como en Serbia”.

¹¹⁰Dr. Zoran DJINDJIĆ (Šamac, 1952- Belgrado, 2003), fue político serbio, doctor en filosofía, uno de los 13 intelectuales que revivieron la actividad del Partido Democrático, del que fue presidente durante muchos años el alcalde de Belgrado (1997) y el Primer Ministro de la República de Serbia (2001 – 2003), después de la salida de Milošević en el año 2000. Toda esta Serbia pro europea esperaba que con la ayuda de Djindjić experimentara la prosperidad y entrara en la Unión Europea. Se cree que Djindjić ganó muchos enemigos debido a su clara orientación hacia Occidente. “La reforma de la política económica”, la detención de Milošević y su extradición a la Corte de la Haya y el intento de disolución de la Unidad de Operaciones Especiales. Su asesino fue llevado a juicio y condenado a 40 años de prisión.

¹¹¹Željko RAŽNATOVIĆ Arkan (Brežice, 1952-Belgrado, 2000) era el más conocido entre los acusados del Tribunal de Haya, pero antes de ser entregado fue asesinado en Belgrado bajo circunstancias que nunca han sido aclaradas. Según algunas fuentes, desde 1973 trabajaba como operativo de la policía federal secreta. Se encargaba de las ejecuciones de terroristas, emigrantes políticos y opositores al régimen yugoslavo de entonces. En los años noventa, Arkan llegó a ser uno de los símbolos de los crímenes de guerra serbios, no sólo en la opinión pública de Croacia y Bosnia, sino en la occidental. Al mismo tiempo, los medios de comunicación serbios, controlados por el régimen de Milošević, lo elogiaban como un héroe, lo que Arkan ha utilizado para emprender su corta carrera política. En las elecciones de 1992 consiguió entrar en el Parlamento Serbio como diputado independiente. En 1993, junto con sus seguidores había formado El Partido de la Unidad Serbia, que tuvo cierto éxito gracias a los votos de los serbios de Kosovo, donde la mayoría albanesa había boicoteado las elecciones. A partir de 1996 empezó a distanciarse del régimen de Milošević.

¹¹²“Las formaciones paramilitares son responsables de algunos aspectos más brutales de “limpieza étnica”. Las dos unidades que desempeñaron el papel más importante en la campaña de “limpieza étnica” en Bosnia y Herzegovina, los *Cetnikos* ligados a Vojislav Šešelj y los *Tigres* ligados a Željko Ražnatović Arkan, también fueron muy activos en Serbia. Los *Tigres* de Arkan realizaban los ejercicios militares, supuestamente ideados para asustar los ciudadanos albaneses de Kosovo”. – Informe de la ONU. *The policy of ethnic cleansing*, capítulo: *PART II “ethnic cleansing” in BiH*, subcapítulo: *Paramilitary Units*, 28 de diciembre de 1994. (trad. de la doctoranda). Fuente: <http://www.ess.uwe.ac.uk/comexpert/ANX/IV.htm#II-IV.C>[consultada 7/ 5/ 2010]

¹¹³Amfilohije RADOVIĆ (Bare Radovića, 1938) es el actual Metropolitita de la Metrópolis de Montenegro y el Litoral dependiente de la Iglesia ortodoxa serbia, ostentando el Título de Arzobispo de Cetinje. Desde el año 2011, fue nombrado por el Patriarcado Serbio como Obispo para América del Sur y Central con Sede Episcopal en la Ciudad de Buenos Aires, República Argentina.

beneficiarse de la guerra. Muchos de los que participaron en las unidades paramilitares en Croacia y Bosnia, luego se convirtieron, en Serbia, en unos hombres de negocio muy prósperos¹¹⁴.

Durante los fines de semana los delincuentes se iban a los campos de batalla en Croacia y Bosnia, allí aumentaban su patrimonio mediante el robo, y a la vuelta a Serbia seguían con su actividad criminal, pidiendo y obteniendo reconocimientos oficiales del estado por “haber servido a la patria” y, tan pronto como legalizaban sus beneficios de guerra, alcanzaban el estatus de respetados hombres de negocio. Desde muy joven, Arkan tenía una carrera de delincuente turbulenta, que había empezado en los centros correctivos para menores. Ha pasado por una decena de prisiones europeas, incluida la de Sheveningen. Su nombre estuvo en la lista de diez delincuentes más buscados por Interpol.

Durante los años noventa, Arkan desde luego representaba la nueva élite de Serbia, que tenía muchas cosas en común con el mundo del espectáculo: intereses comunes, parecido nivel de educación, los mismos símbolos de estatus social. Las jóvenes cantantes de *turbo-folk* necesitaban patrocinadores para sus nuevos discos y, dadas las circunstancias de guerra, no podían esperar unas ganancias honradas. Así pues, era muy lógica la unión de las damas de *turbo-folk* con los caballeros del mundo criminal, y todo bajo el amparo de los medios de comunicación estatales, que en 1995 consiguieron vender el cuento de hadas más bonito de los noventa: el enlace matrimonial de la década, entre la *turbo-folk* diva Svetlana Veličković Ceca¹¹⁵ y Arkan.

¹¹⁴El territorio de Slavonija del este Ražnatović lo convirtió en su estado y se lucraba traficando con los bienes de primera necesidad que faltaban en Serbia, dadas las sanciones de la ONU. Su unidad desvalijó un gran número de viviendas croatas y saqueó los bosques llevándose miles de metros cúbicos de madera industrial. Hasta la reintegración de la ribera del Danubio croata en el orden constitucional de la República Croacia, Arkan controlaba el campo petrolero Djeletović, del que sacaba grandes beneficios, usurpando así los recursos naturales de Croacia.

¹¹⁵Svetlana RAŽNATOVIĆ nacida como Svetlana Veličković (Žitoradja, 1973) es una conocida cantante serbia, y también es la cantante más popular de los Balcanes desde mediados de los años 1990. Comenzó su carrera como cantante de música *folk*, pero evolucionó al estilo *turbo-folk*. Ceca es una celebridad y mito sexual en Serbia, donde es una de las mejores pagadas de la industria musical balcánica. Sin embargo, su éxito no sólo está ligado a la música. Desde el año 2000, Ceca es la presidenta del equipo de fútbol FK Obilić, club que heredó tras la muerte de su marido, Željko Ražnatović. Además de actriz, Svetlana Ražnatović se enroló en actividades políticas en Serbia, especialmente las ligadas a la unidad de Serbia, a valores conservadores y al Ejército serbio.

A esta boda Eric Gordy, en su libro *Cultura del poder en Serbia*, la considera el escándalo público de primera. Los ritos y los festejos con motivo de este suceso que se desarrollaba en Belgrado y en Žitoradje, el pueblo natal de la cantante, se transmitían por televisión en directo y luego se vendían como cinta de video en producción de la PGP RTS¹¹⁶. La fotografía de la boda había ocupado la cubierta de *Večernje novosti*, el periódico controlado por el régimen, y una selección de fotos también se encontraba en las dos páginas centrales. Para la mayoría de los observadores locales, la enorme publicidad que se le dio a este suceso denominado “la boda de la década”, ha simbolizado el vínculo entre *turbo-folk* (género musical patrocinado por el estado) y nueva élite criminalizada, lo mismo que la boda en sí pareció ser la consumación de aquellas relaciones complejas.



Ilustración 20. Svetlana Veličković Ceca y Arkan. Boda. 1995

¹¹⁶PGP RTS – abreviación para la Productora discográfica de la Radio televisión de Serbia. La cinta de vídeo con la boda de 1995 vendió 100.000 ejemplares, lo que en Serbia supuso un récord.

Stevan Vuković¹¹⁷ describe la identidad visual que esta pareja promovía como híbrida, como el mismo *turbo-folk*. La idea de la identidad que Ceca transmitía, se asociaba a la posibilidad sencilla de apropiar, copiar y tirar. Esta pareja había pasado por muchas transformaciones en su imagen pública – desde la imagen de las estrellas de cine de los años cincuenta, pasando por la imagen de un Arkan ataviado con el manto tradicional de duque del pasado nacional, hasta la imagen de la misma pareja al estilo Bruce Willis y Madonna –aparentemente sin conexión entre las tres-. Los cambios de maquillaje no se consideraban un problema.



Ilustración 21. Ceca y Arkan. /Fotografías del cambio de imagen de la pareja. 1995

¹¹⁷Véase nota de pie nº 87.

Al régimen de Milošević le convenía este escenario: los delincuentes, en su mayoría vinculados al Servicio de Seguridad del Estado, realizaban los trabajos sucios para el régimen, mientras sus chicas risueñas exhibían sus cuerpos cantando sobre el amor desdichado, la traición, la venganza, el corazón roto o las lindezas de vida opulenta, con lo que el régimen afianzaba su propia posición, construyendo una realidad paralela y oficial que se divulgaba por la RTV Serbia en sus Telediaros. El pueblo llano podía, al menos por un instante, creer en el glamour de este nuevo *kitsch* y olvidar las colas que se formaban delante de las tiendas para comprar productos básicos como el azúcar, la leche o el pan. Mientras que los integrantes de la nueva élite –aquellos que se presentaban como defensores de los serbios en Bosnia, Croacia y Kosovo– públicamente derrochaban el dinero, por contraste, la población no tenía ni para comer.

Su estética fue llamativa, exagerada, toda de oropel, en una palabra: *kitsch*. Los atributos femeninos de fertilidad se resaltaban por todas partes, porque en aquel patriarcado esquizofrénico, la mujer, con la mayoría de edad, se consideraba preparada para casarse, tener hijos y, por consiguiente, asumir el papel de una buena madre, mientras que el hombre –defensor y guardián del hogar serbio ancestral, o sea, el macho alfa– estaba preparado para proteger a su tribu de los usurpadores detestados. El adorno obligatorio también ha sido la cruz, cómo símbolo de la creencia ortodoxa –una cruz de tamaño notable–, que iba a ensañar la verdadera fe de los actores de aquella realidad *turbo*. Una cruz más grande acreditaba una fe más grande en Dios, en la patria y en los valores espirituales.

Se trataba de los contenidos básicos del melodrama: un héroe que se iba al campo de batalla para defender la patria, y una fiel esposa y madre, que le estaba esperando, por lo que su papel también fue de heroína. Así se fabricaba el modo de pensar de las generaciones de los noventa que, carentes de otras experiencias, sólo tenían estas representaciones mitológicas de la vida de lujo, asociadas a los héroes (criminales) y las heroínas (cantantes), que “con el sudor y el sacrificio” obtuvieron su fama y su distinción. En una sociedad carente de sanos criterios, donde el entorno completo se estaba hundiendo, la juventud se identificaba con ellos: las *turbo* estrellas cegaban con su brillo. Fue contradictorio que emitieran una imagen de felicidad y contento, de prosperidad y lujo, en una sociedad de caos generalizado. Y es allí donde reside el momento cegador que hipnotizaba a la juventud.

Las armas llegaron a ser utensilios cotidianos, a mano de todos. A principios de los noventa, en los accesos de Belgrado se requisaron, por razones de guerra, grandes cantidades de armas. Las estadísticas demuestran que, en los primeros dos años de guerra, unos 300.000 jóvenes preparados abandonaron Serbia. Los que se quedaron, con el tiempo, empezaron a creer en los héroes de los noventa, pues, según la receta propagandística bien conocida, una mentira repetida mil veces se convierte en una verdad.

Dr. Momčilo Grubač¹¹⁸, profesor titular de la Facultad de derecho de Belgrado, escribe en su texto sobre el crimen en Serbia que en la Yugoslavia de Tito, no existía tal fenómeno. A pesar de los aires de liberalización, la Yugoslavia socialista seguía siendo un estado unipartidista y semipoliciaco hasta el final. La economía socialista cerrada, el mercado controlado, las fronteras estables y bien controladas, escasos vínculos comerciales y otros con el extranjero, son cosas que no permitían la aparición y el desarrollo del crimen organizado. No había empresas privadas, la posesión de inmuebles estaba restringida y el flujo del dinero estaba bien vigilado por la policía. Los negocios con el exterior estaban bajo el control directo de los servicios secretos, que a su vez estaban controlados por la cúpula del partido. Existía, eso sí, el crimen empresarial que, a pesar de algunas similitudes, era distinto del crimen organizado, dadas sus características: el hecho de que no podía internacionalizarse y no tenía intención de adquirir el poder social o el mando del estado. En base a todo esto, se puede deducir que el crimen organizado no prospera en los estados totalitarios o semitotalitarios¹¹⁹.

En la antigua Yugoslavia, los bienes pertenecían a la sociedad, por lo que no podían pasar a manos privadas. Por otra parte, el nivel de vida era satisfactorio, así que las desviaciones sociales, tales como el crimen organizado, no estaban visibles.

En la antigua Yugoslavia existían ciertas formas rudimentarias del crimen organizado, como por ejemplo el mercado de drogas, pero su envergadura y el grado de su organización estaban muy por debajo de los de hoy. Otras formas del crimen

¹¹⁸Dr. Momčilo GRUBAČ (Pivnica, 1940). En 1963 se graduó en la Facultad de Derecho en Novi Sad. Estudios de postgrado terminó en la Facultad de Derecho en Belgrado en 1968. Obtuvo el doctorado en Derecho en Liubliana en 1973. Es profesor de Derecho procesal penal. Fue el Ministro Federal de Derechos Humanos (1992-93) y Ministro Federal de Justicia (2000-01).

¹¹⁹GRUBAČ, Dr. Momčilo: *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Splitu* (Colección de textos de la Facultad de Derecho de Split), año 46, 4/2009, pág. 701-709, documento en PDF, Fuente: <http://hrcak.srce.hr/file/70647> [consultada 23/ 6/ 2010]

organizado -el blanqueo de dinero, el tráfico de personas, el contrabando de armas, el comercio energético, el tráfico de órganos- sencillamente no existían, o casi no existían. Algunas de estas actividades (por ejemplo, el tráfico de armas) las emprendía el mismo estado y no unas asociaciones criminales. La única oportunidad que los individuos, involucrados en este tipo de crimen, tenían, era marcharse al extranjero. El estado alentaba este tipo de traslados y utilizaba *su gente* en las asociaciones extranjeras del crimen organizado para realizar sus propios fines políticos: en primer lugar las liquidaciones de los enemigos políticos.

Según **Grubač**, el crimen organizado en Serbia aparece al principio de los noventa. La desmembración de la Yugoslavia socialista, el inicio de las guerras civiles en el país, la imposición de las sanciones económicas a Serbia y Montenegro a partir de 1991, la intención del nuevo régimen autoritario de Milošević de burlar las sanciones y mantenerse en el poder, todo esto ha impulsado el florecer del crimen organizado. Es la misma cúpula del estado de Milošević la que ha engendrado la criminalidad y la corrupción como una especie de autodefensa, de “agarrarse a la última rama”, con el fin de mantener su posición política. El estado consentía tácitamente el crimen organizado como una fuente de recursos necesarios para el funcionamiento del aparato estatal y la realización de cargos estatales, para proporcionar a la población un mínimo existencial (la paga a los jubilados, los funcionarios y los soldados) y para la compra de armas y munición muy caras pero imprescindibles para las guerras locales. El crimen ha sido aceptado como parte de la “táctica de salvar la economía y el estado”.

A las sanciones, impuestas por la comunidad internacional, el estado ha respondido con la misma moneda: en una especie de venganza, abrió el territorio de SR Yugoslavia para el paso de contrabando. Aplicándolo como protesta contra el embargo económico, el mismo estado organizaba el transporte de bienes sin la documentación aduanera necesaria. Todos los organismos legales estaban involucrados en el intercambio – en la década de los noventa, la policía, la aduana, el ejército y los tribunales formaban parte de la red de organizaciones criminales, participando con ellas, codo a codo, en el mercado negro.

En todo aquello había muchas actitudes irracionales, incluso una especie del “desafío estatal”. El que fue presidente del gobierno, Momir Bulatović, escribe en sus memorias que la comunidad internacional les impuso las sanciones, y ellos

contestaron con el contrabando de gasolina y tabaco. Declararon la guerra económica al país, y ellos contestaron con una especie de guerrilla económica. El contrabando de tabaco, por el mar Adriático, se elevó a un nivel de programa de estado¹²⁰.

En aquel periodo que duró más de diez años, el crimen organizado no sólo no estaba perseguido ni suprimido por vía legal, sino que se criaba y apoyaba de manera consciente y planificada. Este periodo se podría denominar la época dorada del crimen organizado en Serbia. No se podía saber quién era el criminal y quién el policía, quién el aduanero y quién el contrabandista, quién el representante del gobierno y quién el integrante del subterráneo criminal, quién el coronel y quién el asesino a sueldo. El estado estaba totalmente integrado en el crimen, y el crimen en el estado. En todos los asesinatos espectaculares, que en aquel entonces ocurrían a diario, estaban implicados, de manera directa, unos cuantos funcionarios, ex policías o policías activos. Los más altos cargos del estado, sus familias y familiares cercanos ejercían el crimen o estaban involucrados en actividades criminales. Algunos de ellos incluso han sido líderes de las organizaciones criminales más poderosas. Los policías activos, incluso aquellos con el rango de oficiales, terminada su jornada laboral, prestaban sus servicios a los cabecillas del crimen organizado, ejerciendo de consejeros, guardaespaldas o jefes de seguridad de sus familias, bienes e inmuebles. Encargadas por el gobierno, las organizaciones criminales ejecutaban los secuestros y los asesinatos de adversarios políticos, líderes de oposición, periodistas etc.

El contrabando de armas era la actividad más corriente, dado que la comunidad internacional había impuesto el embargo a su importación. Mientras tanto, los artistas (y los estudiantes de bellas artes) tenían que conseguir los materiales fuera del país. Puesto que no se trataba de mercancías de interés común, eran empresas individuales: la gente se iba a la vecina Hungría o Rumanía para conseguir el material artístico. El único traslado posible era en autobús, el medio de transporte comúnmente utilizado por los estraperlistas que traficaban con los artículos de primera necesidad.

La pintora **Biljana Djurdjević**¹²¹, entonces estudiante de bellas artes, da su testimonio de la situación:

¹²⁰Ibíd. pág. 120

¹²¹Biljana DJURDJEVIĆ (Belgrado, 1973). Licenciada en la Facultad de Bellas Artes en Belgrado en el año 1997. Los estudios de postgrado los termina en la misma facultad en el año 2000.

Durante los noventa he ido con regularidad a Hungría, a las exposiciones. En 1994 había una gran exposición de Picasso. Me fui con un amigo, en autobús que estaba repleto de estraperlistas. Nosotros dos éramos los únicos que no traficaban con nada. Yo allí compraba lienzo, papel, colores al óleo. A la vuelta, el aduanero sabía que todos los viajeros del autobús eran estraperlistas. En este escenario, nosotros dos parecíamos perdidos, nadie tenía nada claro qué hacíamos en aquel autobús. Mi amigo tenía en las manos *Coca-Cola* de dos litros, y yo unos cuantos libros. Intentaba explicar al aduanero que habíamos ido a una exposición. Los estraperlistas dijeron que ellos también venían de la exposición¹²².

Esta es una historia íntima que ilustra cómo se apañaban los artistas, por su propia cuenta, dado que el país estaba bajo las sanciones. Mientras tanto, al más alto nivel político se efectuaban “grandes negocios”, que para el mismo estado eran novedosos. Mientras que unos intentaban aprender sobre el crimen organizado para poder suprimirlo, otros participaban en él, acumulando fortunas que proporcionaban la importación ilegal y la reventa de armas, gasolina, tabaco, etc. Una sociedad formada en el socialismo no podía percatarse con rapidez de los cambios en la estructura de los órganos de seguridad estatales, ni podía notar la corrupción en sus filas. Se reaccionaba con lentitud y todo se justificaba por el estado de guerra.

En aquel periodo, no hubo ni una sola condena al crimen organizado. No se había decretado ni una ley al respecto, ni había sido ratificado un solo convenio internacional acerca de la lucha contra el crimen. El concepto de crimen organizado era desconocido entre los expertos públicos. De esto no se reflexionaba ni se discutía. El término no se utilizaba en discurso judicial o político, ni siquiera en las campañas electorales. A principios de la última década del siglo pasado, Serbia en poco tiempo se encontró con numerosas asociaciones criminales y todo tipo de crimen organizado. Las guerras locales en el territorio de la antigua Yugoslavia posibilitaron la expansión del tráfico ilegal de armas, que proporcionaba enormes beneficios, aún mayores a partir de la imposición del embargo a esta actividad por parte de la comunidad internacional. El robo de coches y su posterior reventa, acompañada de fraudes a

¹²²Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Biljana DJURDJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 14 de diciembre de 2008. Véase el Apéndice. Véase el Apéndice, entrevista nº 20, pág. 628 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

aseguradoras y falsificación de documentos, llegó a ser una actividad cotidiana y masiva. El contrabando de gasolina y de tabaco se convirtió en el pan de cada día. Muchos estaban involucrados en este tipo de tráfico internacional ilegal, incluidos los miembros de la familia del jefe del Estado, pero las primeras acusaciones judiciales contra la denominada mafia tabacalera se formularon en 2007, o sea, más de quince años después de la aparición de las organizaciones criminales de esta índole. El tráfico de drogas llegó a ser una actividad muy provechosa y muy extendida, pero el monopolio lo tenían las bandas más poderosas de Belgrado y Novi Sad. A pesar de las sanciones internacionales, la heroína y la cocaína se obtenían en el extranjero en grandes cantidades, mientras que la marihuana se cultivaba en el país. Más tarde se descubrieron verdaderas fábricas de drogas sintéticas (Nova Pazova). El tráfico de mujeres y niños, y la pornografía infantil se expandían masivamente y con rapidez. Del mismo modo, el tráfico de órganos echó raíces como una modalidad nueva del crimen organizado -de esto hay indicios muy serios-. También surgió el crimen informático, la piratería y el robo bancario. Algunos de los caminos principales para el tráfico de material radioactivo pasaban por Serbia. El blanqueo de dinero, como actividad supletoria y requisito imprescindible para la existencia del crimen organizado, en la mayoría de los casos todavía no se registraba, ni se suprimía, aunque estaba presente a gran escala. La privatización masiva de empresas públicas, que se llevó a cabo al principio del proceso de transición política y económica, se efectuó en gran parte con dinero negro. Y por último, Serbia está, desde hace tiempo, en la lista de los países más corruptos en cuanto a los servicios estatales y públicos.

De la tesis anterior -que el crimen organizado en Serbia apareció a principios de los noventa y con una tolerancia considerable por parte del gobierno- proviene la siguiente: en un periodo demasiado largo, en Serbia no había conciencia colectiva del elevado riesgo social por el crimen organizado, ni había cualquier tipo de actividad sistemática para suprimirlo, por parte del estado. Este fenómeno sencillamente no interesaba al estado, a los expertos ni a la opinión pública, puesto que no se percibía como un fenómeno peligroso para la sociedad. Las actividades criminales se trataban como normales, incluso útiles, y con el tiempo la opinión pública se había acostumbrado a ellas. En aquel entonces, sobre el crimen organizado en Serbia no se sabía casi nada, ni en teoría. Ni siquiera los círculos académicos se ocupaban del

problema. Una bibliografía de trabajos sobre el crimen organizado, en idioma serbio, sería mísera. Hasta ahora, la cuestión del crimen organizado no ha sido el tema de ninguna conferencia científica de las asociaciones de juristas, ni siquiera aquellas especializadas en derecho penal, que en Serbia se celebran unas cuantas veces al año¹²³.

El crimen organizado ha sido secreto público: un hecho del que inicialmente se sabía muy poco, y luego, cuando se hizo evidente, se silenciaba. El régimen estaba ocupado con mantenerse en el poder, sin importarle el precio que había que pagar por esto. En los años de guerra proliferaban los crímenes y los beneficiados por ella, que con el dinero acumulado de manera sucia podían comprar la propaganda de su “honor” y sus “hazañas comerciales”. No era posible frenar el crimen organizado, ni siquiera después de la caída de Milošević en 2000: la gente fiel al régimen anterior quedó en la policía y en el aparato judicial.

La primera investigación seria, profunda y sistemática del crimen organizado (*Countering Organized Crime and Corruption within the strengthen of the rule of law in Serbia and Montenegro*) se inició en Serbia en 2007 en el Instituto de Derecho Comparado de Belgrado, gracias al estímulo de un instituto de investigación de la ONU (*United Nations Interregional Crime and Justice Research Institute – UNICRI*) y el entusiasmo de unos cuantos profesores de la Facultad de Derecho de Florencia. Esta investigación, si prospera, podría ser la mayor contribución hasta ahora a la concienciación sobre el peligro social específico que para Serbia representa el crimen organizado. La amenaza social del crimen organizado es realmente específica y mucho más grande de lo que supone el crimen clásico, aunque tampoco hay que ignorar o subestimar el peligro de éste. Sin embargo, esta amenaza se hizo evidente en Serbia sólo a partir del asesinato del presidente del primer gobierno democrático, Dr. Zoran Djindjić¹²⁴, el 12 de marzo de 2003. El presidente del gobierno fue asesinado precisamente cuando anunció la guerra al crimen organizado. Algún tiempo después de tomar las riendas del país (tiempo del que algunos dicen que fue lleno de titubeos, pero es probable que se tratara del tiempo necesario para reunir y organizar las fuerzas del Estado a que luchan contra un enemigo ya muy poderoso) el

¹²³GRUBAČ, Dr. Momcilo: *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Splitu*, (Colección de textos de la Facultad de Derecho de Split), año 46, 4/2009, pág. 701-709, documento en PDF, Fuente: <http://hrcak.srce.hr/file/70647> [consultada 23/ 6/ 2010]

¹²⁴Véase nota de pie nº 110.

Gobierno empezó a elaborar las leyes imprescindibles para procesar y juzgar a los organizadores y miembros de las asociaciones criminales. El atentado fue su respuesta. Igual que Italia, Serbia ha pagado un precio muy alto por empezar su lucha contra el crimen organizado. Durante el levantamiento democrático en Serbia, a finales de 2000, y algún tiempo después, había cierto coqueteo de los líderes democráticos con el crimen organizado que, en seguida, y sin titubeos, entendió que había que darle la espalda al régimen saliente, aquel que le había criado, y ofrecer sus servicios al nuevo gobierno.

La específica y elevada amenaza social del crimen organizado es consecuencia de sus características, que le diferencian de una manera sustancial del crimen tradicional. Son las siguientes: “alto grado de organización de sus miembros”, con una disciplina militar y jerarquía interna; “gran apetito por el dinero”, lo que afecta cruelmente la existencia material de la víctima y la estabilidad del presupuesto público; “el afán de poder”, que amenaza a las instituciones del estado; y finalmente, “la transnacionalidad”, o sea, su expansión planetaria, que no reconoce las fronteras estatales ni la soberanía nacional, lo que fue uno de los principales motivos para que los Estados actuales empezaran a abandonar el dogma de la soberanía nacional, reconocieran la necesidad de cooperación mutua y empezasen a crear unas instituciones comunes de protección. El crimen clásico es un fenómeno individual, por regla general repentino, impulsivo y carente de un plan previo. Provoca la colisión entre el individuo (el ejecutor del delito) y el Estado que tiene el derecho de sancionarle, instaurado tiempo atrás. El vencedor en este enfrentamiento es indiscutible. En caso del crimen organizado -que se ejerce como actividad empresarial corporativa y altamente rentable- la colisión es entre dos organizaciones, la criminal y la estatal, donde se dan casos en los que la organización criminal es tan fuerte como la estatal, o incluso más. Y es precisamente en los tiempos de crisis de los Estados cuando el crimen organizado se vuelve especialmente agresivo e intenta ocupar el poder reemplazando el estado, o al menos ser su socio en igualdad de condiciones.

El crimen organizado pone en peligro los cimientos de los estados actuales y niega los principios básicos de su orden democrático y judicial. Desestabiliza los gobiernos, socava el parlamentarismo, destruye la confianza de los ciudadanos en las instituciones estatales y judiciales, rebate la legalidad y la moral social. El crimen

organizado pone en cuestión la seguridad, no sólo la individual, sino la colectiva, la del estado y la internacional. Es muy difícil definir el crimen organizado e igual de difícil reconocerlo y probarlo en un caso concreto, porque sus actividades ilegales, por regla general, están entremezcladas con otras totalmente legales. Este tipo de crimen está vinculado con las actividades legales, precisamente para que se le pierdan las huellas criminales y para preservar los beneficios logrados de manera criminal. Casi todas las ganancias obtenidas por el crimen organizado se invierten en las empresas de producción, las instituciones educativas y las acciones humanitarias. Los creadores de asociaciones criminales con el tiempo obtienen el estatus de benefactores del pueblo y de personas meritorias de la nación. Son los invitados predilectos a las importantes ceremonias estatales, son los organizadores de las pomposas fiestas humanitarias, son los donantes caritativos, los patrocinadores de prestigiosos premios nacionales de ciencia, arte y cultura, los fundadores de colegios y universidades que llevan los nombres de sus padres, aunque éstos fueran analfabetos. El crimen organizado ataca, en primer lugar, a los países en transición, y entre ellos, Serbia. Se traslada a ellos desde otros estados mejor regulados y más estables, porque allí encuentra condiciones más favorables para su desarrollo. Por eso es por lo que el crimen organizado hoy en días está floreciendo en los países en transición.

Como consecuencia de tales circunstancias en el país, aparecen las exposiciones artísticas con el tema del “asesinato”. Los historiadores de arte **Branislava Andjelković**¹²⁵ y **Branislav Dimitrijević**¹²⁶ son autores del concepto de la primera exposición (*Asesinato 1*) que forma parte de un conjunto de tres, patrocinado por el Fondo para una Sociedad Abierta, en el marco de la segunda muestra anual del Centro para el Arte Contemporáneo. La muestra se presentó a mitad de 1997 y consistía en tres exposiciones tituladas: *Asesinato 1*, *10 segundos antes del asesinato* y *Miedo*.

El motivo de semejante concepto ha sido, desde luego, el incremento del crimen en el país, lo que había provocado un desbarajuste generalizado de valores sociales. La actitud ante la guerra y ante el crimen creciente, que llegó a ser la seña de identidad de la vida en Serbia, se reduce, pues, a la constatación de que se vivía en

¹²⁵Véase nota de pie nº 56.

¹²⁶Véase nota de pie nº 57.

una sociedad peligrosa, y que la gente estaba viviendo en una sociedad donde mucho se hablaba del encaje del crimen organizado con la policía y la cúpula del estado, lo que producía un clima de inseguridad y desconfianza en los mecanismos institucionales. Ya se había configurado, de buen grado, la conclusión de que no se trata de simples mecanismos totalitarios (de tipo estalinista o fascista), sino de una síntesis bastante floja de múltiples opciones sociales, donde la sensación de la falta de reglas se presentaba como “la mano dura” del régimen y como garantía de su perpetuidad. Tal y como lo había señalado el filósofo esloveno **Slavoj Žižek**¹²⁷, en una entrevista, vivir en Serbia significaba que la presencia de un policía en la calle no es garantía de que usted no será agredido: un policía en uniforme no le va a agredir, pero tampoco le defenderá de una agresión, sencillamente no hará nada.

Extraemos del catálogo de la exposición la parte simbólica que se refiere al hecho de que un asesinato político -cosa bastante habitual en aquel entonces- coincidiera con la misma exposición. Se dice que como suele ocurrir, la realidad una vez más ha imitado al arte, pues, unos días antes de la inauguración de la exposición, se efectuó el asesinato del jefe de la Policía serbia, Radovan Stojičić Badža, en el restaurante “Mama mía” que está a pocos metros del Pabellón de Exposiciones Veljković (donde la exposición tuvo lugar). La reflexión sobre este asesinato introdujo la ambivalencia hacia tal acto, hasta el mismo nudo emblemático en el que se reflejan muchas relaciones agónicas que habían sido el punto de partida de esa exposición. Como jefe de policía, Stojičić simbolizaba el poder, dada su función de coordinador de la

¹²⁷Slavoj ŽIŽEK (Liubliana, 1949) es un filósofo, sociólogo y crítico cultural de Eslovenia. Su obra integra el pensamiento de Jacques Lacan con el marxismo, y en ella destaca una tendencia a ejemplificar la teoría con la cultura popular. Žižek estudió filosofía en la Universidad de Liubliana y psicoanálisis en la Universidad de París VIII Vincennes-Saint-Denis, donde se doctoró. Su carrera profesional incluye un puesto de investigador en el Instituto de Sociología de la Universidad de Liubliana, Eslovenia, así como cargos de profesor invitado en diversas instituciones, que incluyen Columbia, Universidad de Princeton, New School for Social Research de Nueva York y Universidad de Michigan, entre otros. En la actualidad es Director Internacional del Instituto Birkbeck para las Humanidades, Birkbeck College - Universidad de Londres. La información sobre Slavoj Žižek se puede encontrar en las siguientes páginas:

<http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/biography/>

<http://www.theguardian.com/profile/slavojzizek>

<http://www.iep.utm.edu/zizek/>

<http://www.versobooks.com/authors/2-slavoj-zizek>

<http://www.newstatesman.com/culture/2014/02/slavoj-zizek-what-authentic-political-event>

<http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/index>

<http://newleftreview.org/II/64/slavoj-zizek-a-permanent-economic-emergency>

http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/if-i-ruled-the-world-slavoj-zizek/#.UyMoU_15PWw

<http://zizekspanish.wordpress.com/>

http://elpais.com/autor/slavoj_zizek/a/

<http://www.sociologianow.cl/slavoj-zizek-la-filosofia-incorrecta-de-las-cosas-simples-documental>

<http://rollingstone.es/entrevistas/slavoj-i-ek-las-elites-ya-no-saben-como-gobernarnos/>

[todos ellos consultados por última vez el 2 de marzo de 2014]

sociedad en peligro -el poder que con su asesinato dio el primer signo de autodestrucción-. La autoridad de tal poder es producto de la unión entre el cinismo y el miedo generalizado, así que la culpabilidad de este asesinato, al igual que la de muchos otros, no se conocerá realmente. La ambivalencia de la opinión pública hacia este asesinato reside en la relación entre dos hechos evidentes: por una parte, el hecho de que el asesinato del jefe de policía es un síntoma de una sociedad en peligro en la que no es posible poner orden, y por otra, el hecho de que el mismo jefe de policía había autorizado las palizas durante las manifestaciones de 1996/97 (con el saldo de un asesinato), sin mencionar el largo apaciguamiento del problema de Kosovo. Así las cosas, la ambivalencia proviene, por un lado, de la necesidad de vivir en un país donde no será tan fácil matar al jefe de policía, y por el otro, de la necesidad de no tener un jefe de policía con semejante currículum laboral. La exposición en la galería contigua trataba, entre otras cosas, precisamente este problema. Teniendo en cuenta las circunstancias de su realización, esta exposición, por razones de seguridad, no podía contar con la esperada reacción de los artistas, mientras que la pretensión del proyecto de apoyar la producción de nuevos trabajos, trajo la misma exposición en la esfera de riesgo, ya que hubo una serie de incidentes con las piezas exhibidas¹²⁸.

Serbia todavía hoy está luchando contra el crimen organizado que procede de los años noventa.

4. LA EXISTENCIA EN LOS TIEMPOS DE LA HIPERINFLACIÓN

Como consecuencia de la hiperinflación, que se produjo en Yugoslavia durante la guerra, la moneda nacional y su poder adquisitivo se derrumbaron, por lo que la gente, luchando por mera supervivencia, poco a poco se quedaba sin ahorros. Acaeció el caos económico, con el empobrecimiento galopante de la población. La hiperinflación empezó en 1992 y duró hasta enero de 1994 -tiempo suficiente para destruir e inquietar a cualquier ser humano acostumbrado a que la existencia elemental le esté asegurada-. La inestabilidad e imprevisibilidad sociales llegaron a

¹²⁸ ANDJELKOVIĆ, Branislava y DIMITRIJEVIĆ, Branislav: *Ubistvo 1* (Asesinato 1), Belgrado, Segunda muestra anual del Fondo para una Sociedad Abierta – Centro para el Arte Contemporáneo, 1997, pág. 40.

ser condición habitual. Erick Gordy, en su libro *Cultura del poder en Serbia* sostiene, en primer lugar, que el pueblo estaba sumergido en su lucha por sobrevivir, así que los juegos políticos del régimen podían desarrollarse sin obstáculos. En segundo lugar, la crisis económica había cambiado la distribución de riquezas lo mismo que la estructura de la población en Serbia. Cientos de miles de jóvenes habían abandonado el país, mientras que la clase media estaba en vías de desaparición. Según este autor, en el periodo de hiperinflación ocurrió un inmenso trasvase de riquezas de ciudad a pueblo y de propiedad colectiva a manos privadas, mientras que las sanciones y la inseguridad económica alentaban el avance de nueva élite criminal. En tercer lugar, la falta de dinero y comida, y la urgencia de que gran parte de las actividades estuvieran dedicadas a satisfacer las necesidades elementales, había privado a la gente del espacio de actuación autónoma y libre elección en su vida diaria. En cuarto lugar, el aislamiento colectivo y la inseguridad económica corroían la sociabilidad de las personas y sus ganas de comunicarse. Finalmente, continuos fracasos en los esfuerzos por conseguir medios para la vida cotidiana, hicieron que las condiciones “normales” se volvieran inalcanzables para la mayoría, lo que profundizaba el aislamiento más aún, la resignación y la pasividad.

El dinero había perdido su significado por completo. En el periodo entre 1992 y 1993, a la gente en Serbia le afectaba más la falta de artículos de primera necesidad que las guerras simultáneas en Croacia y Bosnia. La población estaba imposibilitada para hacer cualquier tipo de plan o pensar en cualquier otra cosa que no fuera la supervivencia día a día. Se iba a Hungría o Rumania para conseguir víveres que en las ciudades escaseaban con frecuencia. Los artículos, cuando los había, a menudo se almacenaban en casa en grandes cantidades porque había certeza de que pronto iban a faltar.

Veamos cómo lo ilustra **Velimir Ćurguz**¹²⁹:

Siromaštvo – Život sa brašnom. Kako živeti sa sto kilograma brašna u kući? Kada živite u gradu, u stanu od pedesetak kvadrata, onda sto kilograma brašna odredjuje mnogo stvari, pogotovo prioritete. Mesiti hleb, praviti uštipke ili palačinke više ne predstavlja nikakvo uživanje ili

¹²⁹Velimir ĆURGUZ KAZIMIR (? , 1948) Desde el año 1988 hasta el año 1996 trabaja como periodista y director de la sección de cultura del diario *Politika*. Uno de los fundadores de la Asociación de Periodistas Independientes de Serbia. Ha escrito numerosos artículos y ensayos en prosa sobre la cultura y la política cultural.

hobi već način života. Tu prestaju sve misterije o drukčijem, boljem životu. Cilj je preživeti a ne uživati¹³⁰.

Las colas para aceite, harina o azúcar eran una imagen cotidiana en las calles de Belgrado. Tan pronto se divulgaba que algún artículo había llegado a cierta tienda, en seguida aparecían enfrente enormes colas. Los ciudadanos firmaban cheques con las cantidades de billones de dinares, que superaban por unas cuantas veces sus salarios actuales, pero a la hora de efectuarse, su valor ya estaba tan rebajado por la inflación que se podían cobrar. El 10 de noviembre de 1993 un kilo de patatas costaba 4.000 dinares y el 17 de junio de 1994 costaba 8.000.000.000.000.000 dinares¹³¹. La gente había perdido todos sus ahorros, y aquellos que tenían familiares en el extranjero recibían de ellos cierta ayuda.

En aquellos años, los ciudadanos aprovechaban la ocasión para comprar pisos, aquellos para los que sólo tenían “el derecho de habitar”, o sea, el derecho de usufructo que excluía la posibilidad de venderlo o dejarlo en herencia. Los pisos se compraban cuando su valor había bajado hasta el precio de “un paquete de tabaco”, como consecuencia de la inflación. De este modo el Estado se fue apoderando de los últimos ahorros de la ciudadanía. Y como colofón de la expoliación, aparecieron dos bancos, Jugoskandik y Dafiment, que utilizando el esquema piramidal, prometían a los ciudadanos unos intereses descomunales. Pronto quedó en evidencia que los intereses altos, ofrecidos por estos bancos, provenían de los nuevos depósitos. La actividad del banco Jugoskandik acabó el 8 de marzo de 1993, cuando su propietario abandonó el país, dejando una deuda, que asciende a 1.054.621.720 marcos alemanes. La población serbia quedó privada así de todos sus ahorros. La energía eléctrica escaseaba, y los cortes de electricidad eran frecuentes. Todas estas adversidades el régimen las utilizaba para culpar a las Naciones Unidas por haber impuesto a la República Federal de Yugoslavia las sanciones económicas. Las sanciones provocaron y aceleraron la decisión de los ciudadanos de dedicarse al

¹³⁰Versión de la doctoranda: “La pobreza: la vida con la harina. ¿Cómo vivir con cien kilos de harina en casa? Si usted vive en ciudad, en un piso de cincuenta metros cuadrados, entonces de los cien kilos de harina dependen muchas cosas, el saco de harina marca prioridades. Amasar el pan, freír los buñuelos o crepes ya no supone placer ninguno, ya no es afición sino un modo de vida. Allí terminan todas las mistificaciones sobre una vida distinta, mejor. El objetivo no es disfrutar, sino sobrevivir”.

ĆURGUZ KAZIMIR, Velimir. *Grupa autora: Gradjani Srbije u borbi, Deset godina protiv, za demokratiju, 1991-2001*. (Grupo de autores: Ciudadanos serbios en lucha; Diez años en contra; Para la democracia y la sociedad abierta, 1991-2001), Belgrado, 2001, pág. 8, párrafo 1.

¹³¹DINKIĆ, Mladjen: *Ekonomija destrukcije* (Economía de la destrucción), Belgrado, Stubovi kulture, 1995, tabla 9-B

contrabando. Los que lo hacían a gran escala, desde luego obtuvieron grandes beneficios con la importación, en primer lugar de tabaco y gasolina, mientras que la gente sencilla se dedicaba a contrabando menor, traficando con los artículos de primera necesidad que escaseaban en Serbia.

¿De qué manera sobrevivían, en aquella sociedad desorientada, los artistas? Preguntados sobre su existencia en los noventa: ¿cómo conseguían los materiales artísticos? y ¿cómo se podía vivir del arte?; los pertenecientes al **grupo Škart**¹³² nos dicen:

Pues, de ninguna manera, por supuesto. Ahora tampoco estamos mejor. Los artistas de salón probablemente viven de otra manera, con sus reputaciones, sus perritos falderos y sus botones de camisa. No importa, son otros mundos. En fin, primero vendíamos prensa en la calle, luego yo trabajaba durante un tiempo como vigilante nocturno en una piscina. Después empezamos a hacer diseño para poder mantenernos, trabajábamos para distintas editoriales y centros de cultura. Lo interesante es que en aquella época había mucho trabajo y ganábamos mucho dinero, aunque eso es un decir -a nosotros nos parecía mucho-, pero lo cierto es que todos aquellos centros de cultura independientes conseguían el dinero de fuera a duras penas. Fueron una especie de resistencia cultural, así que nosotros nos apañábamos como podíamos, y es que en aquel entonces trabajábamos como endemoniados. Hacíamos unos 200 o 300 libros anuales, carteles y cosas parecidas. En aquellos años no teníamos descanso, trabajábamos los 365 días al año y 24 horas al día, sin dormir, sin comer... Era un trance laboral, tal vez una especie de escapatoria, cuando lo pienso ahora, (creo que) sí que lo era. De todas formas no había que vigilar las piscinas de por vida. Yo vigilaba una piscina fuera de uso, porque estaba vacía, no había agua ni electricidad, así que en toda la noche los ratones hacían carreras por la piscina. Por eso, la primera mitad de los noventa eran los ratones y la venta de prensa,

¹³²El grupo Škart (Residuo), está constituido por Dargan Protić i Djordje Balzamović, (?, 1965.) que en el año 1990 fundan este grupo y el estudio experimental Škart en el abandonado estudio gráfico de la Facultad de Arquitectura de Belgrado. El grupo se dedica a la investigación en el campo del arte, diseño, y la sociedad. También han creado un coro y orquesta de cuarenta personas llamado Horkeškart 2000, con que actúan en los conciertos informales.

y luego diseño, diseño y más diseño¹³³.

A nuestra pregunta sobre las posibilidades de sobrevivir y la supervivencia del arte en los tiempos de crisis, **Jelica Radovanović**, de quien ya se ha hablado en esta tesis, responde:

En aquellos momentos, elaborábamos exposiciones enteras reciclando los residuos que encontrábamos en la calle, los patios y las obras abandonadas. Después de la exposición, nuestros trabajos a menudolos utilizábamos como leña. Tuve unas esculturas que había que quemar porque hacía frío y no teníamos dinero para combustible. De las ganancias ni se podía hablar. Para todos nosotros, el modelo a seguir era el *arte povera*, lo que hasta cierto punto ha condicionado el carácter de nuestros trabajos. No existía mercado, los artistas no producían obras que el comprador podría colocar en su habitación. Es la condición de libertad artística. Nadie te obligaba a nada. Se hicieron un montón de trabajos que duraron lo que ha duró la exposición, quedaron tan sólo en la documentación. Había trabajos que tuvieron que ser destruidos, fuera por utilizar el material para otro trabajo nuevo, fuera porque no había sitio donde colocarlos. Nadie entre nosotros tenía estudio y los trabajos tampoco circulaban por las exposiciones. Se exhibían una vez y allí terminaba la cosa. En cuanto al dinero, teníamos que arreglarnos en otras partes. La Fundación Soros no daba a los artistas ninguna paga. Nadie se preguntaba de qué iban a comer aquellas personas de las que se esperaba que produjeran arte en los noventa, aunque sabían bien cómo iban las cosas. Pero (al menos) apoyaban la producción, eso sí. También nos ayudaban a conseguir los materiales. En aquel entonces, todos vivíamos de unos trabajitos -el decorado, el vestuario-. Más tarde, eso también se hizo problemático por la inflación, porque cuando recibías el dinero ya había perdido todo su valor. Entonces busqué trabajo en una escuela. Primero en la primaria, con una idea ingenua de que todo aquello estaba ocurriendo porque la gente era desesperadamente torpe y no entendía a qué se lanzaba y qué estaba apoyando y qué iban a traer todas esas

¹³³Fragmento de la entrevista realizada al grupo ŠKART (Grupo Residuos), en su estudio, Belgrado, 18 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 13, pág. 603 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

guerras. Dando la espalda a personas adultas, pensaba que lo único bueno era trabajar con niños. Mi intención no fue orientarles políticamente, sino enseñarles a pensar. El modelo de aprendizaje a través del arte es muy bueno para esto, porque las obras artísticas son parte integral de la realidad. Yo creía que con este enfoque los niños podían aprender a pensar para que luego no se les manipulara. Pensaba que bastaba descifrar el lenguaje de la imagen, porque la imagen es el medio principal de manipulación. Me he dedicado por completo al trabajo con los niños durante siete años, luego pasé al instituto. La paga era mísera, pero suponía una seguridad elemental. En aquellos años vivíamos de mi paga¹³⁴.

Según los testimonios de muchos artistas, el tiempo de las sanciones y la hiperinflación ha sido el más productivo para la creación artística. Tal vez por la ilusión de que la responsabilidad estaba anulada, pues cuando todo se echa a perder, la persona deja de tener planes a largo plazo, deja de tener las expectativas del mundo, del futuro, de la sociedad o el estado. Lo único que le queda a un artista es la creatividad pura, la que no está condicionada por el mercado, la economía, las clases sociales o el dinero. Puesto que vivían aislados, sin poder viajar, la lucha por sobrevivir en muchos ha despertado una lucidez y una creatividad inusuales.

Sobre cómo era la existencia en aquellos años resulta especialmente ilustrativo el testimonio de **Nikola Džafo**¹³⁵:

¡Un horror! Una lucha continua por supervivencia, igual para todos en Serbia. Nadie sabe cómo ni de qué vivir. Ya no hay tanta estafa ni tanto robo como antes. Si tienes un salario mensual es un poquito más fácil. Si no, entonces vendes alguna que otra cosa. Pintábamos para las bodas, los regalos... Venía gente del extranjero para comprar los cuadros por unos

¹³⁴Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 11, pág. 592 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

¹³⁵Nikola DŽAFO (Novi Sad, 1950). Licenciado en Pintura, en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en el año 1978. Obtiene el grado de máster universitario en la misma facultad, en el año 1981. Miembro de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia y Voivodina. Desde el año 1990, abandona la práctica de la pintura y por completo se dedica a la lucha por los valores sociales y la dignidad del arte. Creador y fundador del grupo Led Art (Arte congelado), en el año 1993, en cuyo marco crea e implementa más de treinta proyectos. Co-fundador del *Centar za kulturnu dekontaminaciju* (Centro para la Descontaminación Cultural) en Belgrado en el año 1995 y el Centro Multimedia "Led art" (Arte congelado) en Novi Sad en el año 2000. El mismo año inicia la *Art klinika* (Clínica del arte) con la utópica idea de que el arte puede sanar y cambiar el mundo.

precios mínimos. No podías pedir 1000 marcos, ya que esto aquí era la ganancia media anual. Vendíamos aquellos cuadros que antes de la guerra no hubiéramos dado ni por 2000 marcos alemanes, mientras que ahora, en los noventa, los dábamos por 100, quedando muy contentos. También ganábamos un poquito con las acciones que organizábamos. Yo he vendido mi piso en Belgrado, y por la mitad de lo que me dieron he comprado la casa aquí en Petrovaradin (un pueblo de Vojvodina). De la otra mitad todavía me queda algo. Había trabajos variados, en primer lugar el decorado (los teatros sí funcionaban). También monté una escuela de dibujo, que funcionó hasta el año pasado. Nosotros tres vivíamos de eso. En cuanto al material de pintura, eso sí que era un disgusto. Había mercado negro, el material se traía de China, República Checa, Hungría, Rumania. Los que lo adquirían allí eran gente versada, así que abrían sus tiendas¹³⁶.

Le preguntamos si se sentía humillado por todo aquello, si tenía la sensación de que la dignidad humana elemental estaba amenazada. Nos respondió afirmativamente de la siguiente manera:

Teníamos que reafirmar nuestro valor propio cada vez de nuevo, teníamos que pedir y mendigar el dinero para los proyectos, dentro de nuestras posibilidades. Y qué decir de la humillación del bombardeo; en aquella situación, estábamos impotentes. Y luego las colas delante de las embajadas para conseguir el visado; por suerte, la gente del ámbito cultural últimamente tiene el privilegio de cita previa para el visado, y no tenemos que hacer cola en la calle¹³⁷. (Desde mayo de 2011 los serbios pueden viajar a 56 países sin necesidad de pedir visado)

Raša Todosijević¹³⁸, que en los noventa exhibía en el extranjero con frecuencia, dado que su presencia en la escena data de los años setenta, así describe su posición en cuanto a aquella humillación y como se sentía vendiendo su obra en el extranjero:

Aquí se trata de un súper ego. Allí fuera, yo frustraba a la gente más

¹³⁶Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Nikola DŽAFO, en su estudio, Petrovaradin, 4 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 10, pág. 589 y párrafo 7. (trad. de la doctoranda).

¹³⁷Ibíd. pág. 590 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

¹³⁸Véase nota de pie nº 32.

que ellos a mí. Solamente si se trataba de dinero, había regateo. Si saben de qué país vienes intentan rebajar tu precio. Dicen: “¿Te das cuenta cuánto es esto para ti? Con esta pasta puedes comprar la mitad de Serbia”. O un trabajo que has elaborado fuera, y ellos saben que no lo puedes llevar a Serbia porque tendrás problemas con la aduana y entonces intentan rebajarle el precio, contando los gastos de hotel, de avión, de los bocadillos... Esto lo hacían sólo conmigo porque sabían que yo venía de un país pobre, e intentaron sin escrúpulos rebajar mi precio. Pero en un plan intelectual no podían humillarme, yo tenía autoestima, será cosa de los genes. Solamente si se trata de dinero, tu posición negociadora, porque vienes de este país, es frágil¹³⁹.

Čedomir Vasić¹⁴⁰ también piensa que la lucha por sobrevivir ha marcado el clima de los noventa.

Puesto que no había un futuro claro, todo ha sido de hoy a mañana y lo único que importaba era sobrevivir. Yo no tenía miedo, no más que cualquier otra persona. Intentaba conservar la sensibilidad artística, esto lo entendía como un objetivo¹⁴¹.

La humillación provenía de fuera, como consecuencia de las sanciones, como fruto de la incredulidad europea en cuanto la existencia de la repulsa al régimen dentro de Serbia. No era posible que las sanciones afectasen tan sólo a la élite gobernante, las víctimas han sido todos. **Mileta Prodanović**¹⁴² opina que la fase más difícil de los noventa quizás ha sido la de las protestas estudiantiles en 1996,

que para mi desde luego fueron un suceso clave. Eran auténticas, un brote de un espíritu nuevo: los estudiantes arrebataron de las manos de Milošević la ciudad de Belgrado y la gobernación local. Y por eso es por

¹³⁹Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 2, pág. 551 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

¹⁴⁰Čedomir VASIĆ (Belgrado, 1948.) Licenciado en el año 1971 y en el año 1973 termina el Máster en el Departamento de Pintura de la Academia de Bellas Artes de Belgrado. Entre el año 1975 y el año 1976 fue becario del programa Fulbright, en la Universidad de California, en Santa Bárbara y Los Ángeles, donde estudió video y arte digita. Desde el año 1969, cuando expone por primera vez, participa en muchas exposiciones, en el país y en el extranjero. Desde el año 1975 trabaja en la Facultad de Bellas Artes, impartiendo las clases de Dibujo y Pintura. Desde el año 2004, es rector de la Universidad de Artes de Belgrado.

¹⁴¹Fragmento de la entrevista realizada al Rector de la Universidad de las Artes de Belgrado, Čedomir VASIĆ, artista plástico, en su despacho del Rectorado de las Artes de Belgrado, Belgrado, 7 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 3, pág. 554 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

¹⁴²Véase nota de pie nº 26.

lo que el bombardeo ha sido una decepción. Había un prejuicio en Occidente de que el bombardeo haya causado la caída de Milošević, y fue todo lo contrario: el bombardeo ha prolongado su liderazgo por un año. También se opina que la implementación de las sanciones ha sido una acción justa. Las sanciones significan que yo durante años compraba gasolina en las botellas de *Coca-Cola*. Las sanciones han creado a los ricos de la guerra porque significaron el monopolio para los obedientes a Milošević. Han producido este tipo de gente que, gracias a las grandes cantidades de dinero que obtuvieron con las sanciones, consiguieron lavar sus biografías y ahora son el motor de la economía Serbia¹⁴³.

Sobre las carencias y la pobreza generalizada, **Jelica Radovanović** dice lo siguiente:

Las carencias eran sólo una parte de nuestro estado general. Había cosas aun más degradantes en los años noventa. Era la impotencia. También la violencia. Hemos sido víctimas dobles: del régimen dentro del país y de la presión por fuera. Todo el sistema de valores había caído en pedazos. No había perspectiva alguna. Es que no se le veía el fin a todo esto. Son cosas mucho más difíciles que comer pan con mermelada o hacer una empanada con la harina caducada. Creo que la pregunta si esto influye a la creatividad es absurda, aunque sí es cierto que cuando las cosas se aclaran, la persona constituye su idioma pictórico con mucha más facilidad. Tiene enfrente un enemigo indudable, que fue Milošević. Durante los noventa todo el tiempo estábamos a la espera de que aquello acabara. El peor periodo ha sido mientras se vertía la sangre. Luego teníamos aquellos largos periodos de tira y afloja, cuando Milošević retiró sus tropas de Bosnia. Esto pertenece a la categoría de la presión psíquica y no al horror que nos había rodeado antes, en los campos de batalla en Vukovar, Sarajevo... Pero no creo que esto haya influido sustancialmente a la producción artística. Había otra cosa que empezó a vislumbrarse a finales de los noventa. Entonces todo el mundo se vio obligado a tomar postura. En un principio todos estábamos en un mismo

¹⁴³Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 1, pág. 541 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

lado y luego resultó que aquel lado no era homogéneo. Por regla general, se trataba de la gente de orientación de izquierdas, la gente que defendía la justicia social, que apoyaba los segmentos no lucrativos de la sociedad. Resultó que muchos de ellos han sido los generadores de lo que está sucediendo ahora, y es dejar toda actividad salvo aquella de crear un escenario a medida del capitalismo. Han aparecido aquellos que ahora cobran beneficios por sus actividades opositoras durante los noventa. Es interesante ver quién se ha instalado mejor a partir de los cambios de 2000¹⁴⁴.

Sobre la humillación, contamos igualmente con el testimonio de uno de los miembros del **grupo Škart**, que nos contó lo siguiente:

Fue curiosa aquella situación de falta de todo. Yo vivía en una pequeña azotea alquilada. No tenía televisor, ni dinero suficiente para comprar periódicos, así que no miraba la tele ni leía la prensa. Por un largo periodo yo no sabía cómo parecía esta gente. Se burlaban de mí porque no sabía qué aspecto tenía Šešelj (político nacionalista serbio). De vez en cuando escuchaba un nombre por la radio, pero no sabía a qué se dedicaba esa persona ni qué aspecto tenía. En cuanto a la política, yo he sido autodidacta. No estaba suficientemente informado, tampoco lo estoy ahora. Pero, por el prisma de lo que ocurría a mí alrededor, yo formaba una imagen a mi manera. También intentaba oponerme a todo lo que me parecía malo y erróneo en aquel microcosmo mío. Al principio me sentía impotente –te cierran las fronteras, no tienes dinero y no sabes qué hacer contigo mismo-. A tu propia maestra de Lukavac (Bosnia-Herzegovina) la obligan a emigrar: es que ocurrían cosas terribles. De repente te enteras que un vecino ha perecido en el frente o que unos amigos han sido detenidos frente a la Facultad para ser llevados a la guerra¹⁴⁵.

Y aquí entramos en el tema de las movilizaciones, cómo sucedían y cómo es que él mismo pudo evitarlo:

¹⁴⁴Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 11, pág. 593 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

¹⁴⁵Fragmento de la entrevista realizada al grupo ŠKART (Grupo Residuos), en su estudio, Belgrado, 18 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 13, pág. 603 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

Pues, no nos detenían a todos, lo hacían selectivamente. Y nosotros nos escondíamos en pisos variados. Lo importante era no tener dirección fija, pues, te escondes, luego los dueños del piso no abren a la policía, algunos de mis amigos consiguieron escaparse trepando por los balcones. Esto ahora suena de locura. Un amigo mío que también se escondía, recibió la papeleta en su dirección de Bečej (Vojvodina), y cuando volvió a su casa paterna, le decían: “¿Dónde estás, traidor de la patria?” La gente sencillamente no perdonaba, todo estaba contaminado de política, especialmente en los pueblos. En Belgrado era algo diferente. Sin embargo, me parecía egoísta sentirse humillado mientras que la gente de Sarajevo, durante unos cuatro años, no tenía comida. Yo no me sentí humillado. Sentía rabia e impotencia, a veces estaba depresivo, a veces eufórico, pero también hubo veces que conseguía el balance necesario para hacer algo. Ha sido más fácil enredarse con un trabajo inacabable, puesto que el enredo mental es una especie de escapatoria. Por ejemplo, escribes un cuento durante diez años, y cosas parecidas. Nosotros no hacíamos esto, trabajábamos con rapidez, pero saltábamos de una acción a otra¹⁴⁶.

Dragoslav Krnajski¹⁴⁷ nos decía lo siguiente a las preguntas de cómo habían sobrevivido los artistas y la escena escultórica en Serbia en aquellos años terribles:

En los años noventa yo exponía paralelamente con las actividades de Led Art. Las condiciones de trabajo eran míseras. La escena escultórica ha sobrevivido gracias a las colonias artísticas, que habitualmente estaban patrocinadas por las empresas locales, animadas por parte del ayuntamiento que convocaba la colonia en su pueblo. En aquel entonces no había mercado. Nuestras galerías de venta funcionan a base de vegetar, sin importarles ningún principio de mercado. En este país se hablaba, a finales de los ochenta, de apertura de un mercado del arte. Había expectativas de que esto podría prosperar. Sin embargo, los años noventa han bloqueado el proceso por completo. El mercado se desarrollará sólo si el Estado proporciona las condiciones necesarias. En

¹⁴⁶Ibíd. pág. 604 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

¹⁴⁷Véase nota de pie nº 45.

primer lugar, pienso en la reducción de impuestos, lo que podría motivar a las empresas y a las corporaciones, -tanto nuestras como las extranjeras que están presentes en este país- a invertir en cultura y arte. Son las medidas que se emplean en los países normales¹⁴⁸.

También le hemos preguntado cómo el bloqueo y la pobreza afectaban a la actividad individual teniendo en cuenta la enorme producción artística que tenemos y la falta de mercado.

A esto se puede mirar de dos maneras. Cada artista se enfrenta con ciertas carencias, viva donde viva. Él nunca parte de una situación económica positiva, sino que invierte dinero propio en su obra de arte. Yo no pienso que la pobreza es estimulante. El artista se dedica a su obra en cualquier parte del mundo, pero no porque le obliguen a ello determinadas circunstancias, sino por un instinto y una necesidad de hacerlo. Las circunstancias pueden ser favorables y pueden abrir mejores posibilidades de expresión, eso sí. El ejemplo son las colonias de escultores que he mencionado. Sin ellas, una serie de trabajos sencillamente no se habría realizado¹⁴⁹.

Seguimos preguntando: ¿Cómo se sentía el artista personalmente durante los años noventa? ¿Ha experimentado el miedo y la humillación? A lo que respondió:

La sensación dominante ha sido la vulneración de la dignidad humana. En un sentido moral y ético. Como individuo, no podías aceptar muchas de las cosas que ocurrían en este país. El Estado, o sea, las personas que lo lideraban, adoptaban unas medidas que desde el punto de vista ético no se podían tolerar. Esta ha sido mi sensación básica¹⁵⁰.

La joven artista **Biljana Djurdjević**¹⁵¹ pertenece a la generación que iniciaba sus estudios de Bellas Artes justo en los años de la crisis más acentuada. Y ella nos narró lo siguiente:

¹⁴⁸Fragmento de la entrevista realizada al Presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (1998-2002) Dragoslav Krnajski, artista plástico, en su estudio, Belgrado, 17 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 5, pág. 568 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

¹⁴⁹Ibíd. pág. 569 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

¹⁵⁰Ibíd. pág. 569 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

¹⁵¹Véase nota de pie nº 121.

En el año 1992 ingresé en la Facultad. Era el peor momento para iniciar los estudios, 1993 fue el año en el que culminó aquella crisis asquerosa, cuando era imposible comprar la pintura. Entonces el profesor nos conseguía pintura de obra, y estábamos felices como niños por tenerla. Pintábamos con esa pintura que no era de buena calidad, pero lo importante era tener cualquier pintura y no sólo imaginar los colores. Luego íbamos a Hungría y Rumania para conseguir pintura buena. Ha sido difícil mantenerse, y yo en aquel periodo trabajaba en el club nocturno de nuestra Facultad. Allí he visto todo tipo de idiotas que ni sabía que existían. Con el dinero que allí ganaba, a diferencia de mis colegas, yo me apañaba bastante bien -es que ganaba unos 50 marcos alemanes por semana-. En mi tercer año de estudios, el profesor Čedomir Vasić me dijo que si quería podía trabajar en casa.

Esa no fue una relación tradicional entre profesor y estudiante. Normalmente, de un estudiante no se esperaba que trabajara en casa y al final del curso presentara sus trabajos. Pero él se dio cuenta de que yo era muy “hormiga”. Trabajaba en el club hasta las 4 de la madrugada. Hice buenas migas con un chofer de autobús del transporte público, y esperaba a que yo saliera del trabajo para llevarme a casa. A pesar de la crisis, cuando el transporte público también funcionaba mal, ese problema yo lo tenía solucionado. Es que en aquellos años se andaba mucho, no había autobuses. Puede que eso no fuera tan malo, porque aprendes a apreciar las cosas. Hoy en día, cuando voy a Bolonia o Berlín, a Frankfurt o San Francisco, donde estos problemas no existen, donde las instituciones te dan becas y en cada rincón puedes comprar la pintura, me acuerdo de aquellos años y me doy cuenta qué diferentes han sido nuestras experiencias en comparación con las del resto del mundo¹⁵².

Y Biljana Djurdjević era una estudiante atípica, pues había vivido en otros países antes, tal como nos contaba:

Con mi familia yo había vivido en diferentes países. En 1991

¹⁵²Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Biljana DJURDJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 14 de diciembre de 2008. Véase el Apéndice. Véase el Apéndice, entrevista nº 20, pág. 627 y párrafo 2 y 4. (trad. de la doctoranda).

volvimos a Serbia, volvimos a Belgrado definitivamente, y estábamos consternados por la situación. Mi padre repetía que era imposible que hubiera una guerra. Todo lo que ha sucedido era contrario a sus previsiones. Yo, que había visto el mundo, de repente volví a una Serbia horriblemente gris. Durante la guerra, todo me parecía gris, incluidas las primaveras. Cuando el Centro para el Arte Contemporáneo me mandó a Bélgica para representar a Serbia, al salir del avión dije: ¡Mira, la luz!, lo que bien ilustra mi estado de ánimo¹⁵³.

La impotencia y la humillación son las palabras clave que describen los años noventa. Los artistas fueron víctimas del régimen en el poder, así como su política exterior. Se sentían impotentes ante las circunstancias generales en el país. Una humillación que siguió como consecuencia de la pobreza en el país. Cuando tuvieron la oportunidad de vender en el extranjero, según los testimonios de **Todosijević** y **Džafó**, el precio de sus obras fue rebajado porque los artistas provenían de un país pobre, y los clientes creían que estos precios modestos eran suficientes para los artistas que vienen de Serbia de los noventa.

La pobreza era generalizada y el compromiso político era inminente. Nadie podía permanecer políticamente indiferente porque la extensión de la miseria, amenazaba la supervivencia elemental de los ciudadanos. Los artistas fueron expuestos a la humillación a todos los niveles. **Krnajski** como el sentimiento dominante alega una violación de la dignidad humana.

Biljana Djurdjević sugiere que gracias a la experiencia de los años noventa y la miseria generalizada, durante sus estudios en la Facultad de Bellas Artes, aprendió a apreciar las cosas simples (el transporte público o la posibilidad de comprar materiales de la pintura).

¹⁵³Ibíd. pág. 628 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

CAPÍTULO III: LAS INSTITUCIONES CULTURALES. SECTOR NO GUBERNAMENTAL

En este capítulo vamos a hablar de las instituciones culturales que existieron durante los noventa como el sector no gubernamental. En el sector no gubernamental tenemos la Fundación Soros como el financiero principal de arte de los noventa a través de su Fondo para una Sociedad Abierta (1991), su Centro para el Arte Contemporáneo (1995), y su Escuela de Historia y Teoría del Arte (1999). Hablaremos también sobre el Centro para la Descontaminación Cultural (1995), que igual surgió en el marco del sector no gubernamental.

Muchos de los proyectos de Led Art, los calendarios del grupo FIA, las investigaciones de los grupos Absolutno y Škart fueron apoyados por la Fundación. De todos ellos hablaremos más adelante. La historia de las actividades artísticas apoyadas por el sector no gubernamental en Serbia empezó con la actividad de la Radio B92.

En la nueva Yugoslavia, especialmente en Belgrado, Novi Sad y Podgorica, aquella escena independiente y radical de los noventa, no sólo se enfrentaba al nacionalismo y la xenofobia, sino que intentaba encontrar respuesta al embargo cultural y educativo, impuesto desde fuera. Al mismo tiempo, muchos artistas abandonaron las instituciones, eligiendo no actuar y no exponer en las instituciones que envenenaban el espacio público con el odio y el nacionalismo. De este modo, instauraron un embargo interior –el boicot contra las instituciones de cultura, al que se sumó la gran parte del público-. Así se proclamó, en 1992, el boicot contra el Teatro nacional, en 1993, el boicot contra la televisión estatal, no sólo de mirarla sino también de actuar en ella, y a partir de 1994, el boicot de casi todo el sistema cultural, incluidos los centros culturales de estudiantes, el Museo Nacional, el Museo de Arte Contemporáneo etc. Muchas instituciones se quedaron abandonadas por parte de los artistas y de un número crítico del público referente.

El papel prioritario de la escena artística independiente era producir nuevas ideas, nuevos conceptos, que la escena oficial, medio muerta, inclinada al pasado y cargada de nacionalismo, no podía crear. La escena independiente reunió los criterios estéticos, éticos e intelectuales que pusieron en duda la ideología promovida

oficialmente por el estado y la iglesia -el nacionalismo, la xenofobia, los valores patriarcales, el discurso del odio, la propaganda con el uso de los estereotipos étnicos, etc-.

Lo positivo del trabajo del Centro para el Arte Contemporáneo de Soros en el año 1995 consiste en su contribución al desprestigio del pseudoarte (el que se inspira en los símbolos nacionalistas y *kitsch*), a través de la afirmación de una creatividad artística rigurosa de los artistas que se han quedado sin ningún tipo de apoyo financiero e institucional. La Fundación Soros, según esta opinión, ha apoyado la financiación, la producción, la organización y promoción del Arte Contemporáneo serbio en la escena internacional.

Los Centros de Soros también se abrieron en los países de Europa del Este. Generalmente proporcionaban ciertos privilegios a los artistas, en términos de protección y apertura a mercados, lo que permitía a los artistas seguir con su trabajo creativo. Los centros se definían como el vértice de la política liberal y los artistas tenían que ajustar sus proyectos a los marcos de la ideología del libre mercado.

En su primer paso, los Centros para el Arte Contemporáneo (de Soros) se crearon como unas instituciones que facilitarían la documentación de las escenas locales artísticas, la financiación de los proyectos artísticos actuales y el soporte a las artes locales (se refiere al arte creado en un país determinado, p. ej. Croacia, Bulgaria, Macedonia, en este caso arte serbio), emancipadas en un sentido transnacional, en la escena internacional. Con el tiempo, los centros se conectaron entre sí, formando “redes” de financiación, comunicación, exhibición, promoción y educación, las redes que unas veces estaban en la brecha y otras veces haciendo de puente entre el “Este en transición” y el “Occidente en vía de globalización”.

El Centro para el Arte Contemporáneo de Soros fue una institución para la formación del discurso opositor. Los artistas que recibieron la educación en el centro adquirieron una actitud crítica hacia la realidad social (el régimen de Milošević).

Pronto se hizo evidente, qué tipo de arte encontraba su apoyo en el Centro de Arte Contemporáneo. Por este motivo este tipo de arte (o algunas obras creadas en esos años) recibieron el nombre del "Soros-realismo". Este término controvertido determina un fenómeno en el arte post-socialista de Europa del Este de los años noventa del pasado siglo. A continuación, vamos a ver algunos ejemplos de este arte.

La Escuela de Historia y Teoría del Arte fue creada a finales de 1999, con la intención de abordar las formas alternativas de educación, y aplicando los métodos interdisciplinarios, se acercó a la cultura contemporánea. Sus campos de investigación y estudios eran: la Teoría del Cine, los Medios de Comunicación y el Psicoanálisis teórico. La Escuela fue creada como parte del Centro para el Arte Contemporáneo, que hasta el año 2000, formaba parte de la Fundación Soros. Fue creada con el fin de mejorar la escasa producción teórica del arte contemporáneo y con el objetivo de desarrollar un pensamiento crítico serio. El trabajo inicial del Centro fue de documentación, de hecho la Escuela ha surgido del Departamento de Documentación y Educación.

Paralelamente a las escuelas oficiales y academias de arte, surgió la Escuela de Historia y Teoría del Arte. En el ámbito público se produjo un vacío que la Facultad de Bellas Artes no pudo llenar. La falta de apoyo teórico y la ruptura de contacto cultural del país con el mundo, ha llevado al anquilosamiento en la calidad de los estudios que proporcionaban las Facultades estatales. Por lo tanto, se dieron las condiciones que justificaron la necesidad de creación de un centro alternativo. La escuela con su programa educativo abrió el espacio a nuevas preguntas sobre la comprensión y producción artística. Ha cumplido un papel desmitificante en el acercamiento y comprensión del arte contemporáneo, y ha introducido una crítica de la ideología de la Serbia de Milošević, allanando el camino de transición de la autocracia a la democracia liberal. La Escuela se acercó de manera interdisciplinaria a la cultura contemporánea.

Debido a que la fuente de financiación de esta escuela fue el Fondo Soros, los trabajos artísticos producidos por sus alumnos tenían el sello de la ideología liberal. A causa de que la escuela era esencialmente un proyecto político, se produjo la acumulación de una fuerte conciencia política entre sus estudiantes. Sus fundadores querían politizar la educación, para demostrar que la educación es esencialmente de índole político e ideológico, un criterio que la Facultad de Bellas Artes no aplicaba en sus enseñanzas artísticas.

Los profesores de la escuela consideraban que el arte actual ya no se puede pensar sin el contexto, sin la cuestión de la representación, sin la relación entre las ideologías, sin su relación con las prácticas expositivas; las condiciones que definen la política del arte.

La práctica de la escuela era radical, pretendía romper con las normas del viejo sistema de educación académica e introducir la práctica teórica contemporánea en el proceso de creación artística.

El sector no gubernamental ha proporcionado el apoyo económico para la creación de las nuevas instituciones que se convirtieron en espacios de libertad de expresión y de formulación de la política anti-régimen. Nos referimos principalmente a la financiación proporcionada por el Fondo para una Sociedad Abierta del magnate George Soros, quien fue fundador de algunas instituciones no gubernamentales, como el Centro para la Descontaminación Cultural.

El Centro para la Descontaminación Cultural, era una de las instituciones culturales sin ánimo de lucro más importantes de la época, representada por los artistas, activistas políticos, académicos, organizaciones no gubernamentales. El Centro realizaba propias producciones, coproducciones, giras, y promovía generalmente el intercambio de activismo cultural y social de carácter crítico y socialmente afirmativo. Los eventos se realizaban en forma de proyectos o en forma independiente.

Hoy, el Centro para la Descontaminación Cultural es un espacio público donde se buscan las respuestas a los problemas sociales, dónde se fomenta la colaboración entre artistas y activistas de los países de la región. Está colaborando con las organizaciones culturales de Europa y del mundo, de modo que contribuya al fortalecimiento de la sociedad civil en Serbia.

1. APERTURA A UNA NUEVA SITUACIÓN. IMPULSO Y FINALIDAD DE LA FUNDACIÓN SOROS

Por la naturaleza de su trabajo y su sensibilidad innata, los artistas sentían la necesidad de reaccionar. Muchas de las exposiciones de principio de los noventa no fueron documentadas por falta de medios, dado que no formaban parte de la política cultural del régimen. En 1991 se inauguró, en Belgrado, el Fondo para una Sociedad Abierta, de George Soros, que se dedicaba a la subvención de proyectos culturales y

artísticos¹⁵⁴. Con la aparición de dinero, surge la posibilidad de documentar todos los eventos. Así pues, los años noventa llegaron a ser el periodo mejor documentado de la historia de arte serbio.

La propaganda de Milošević, promovida en la televisión nacional, estaba dirigida en contra del Fondo, explicando su postura con la retórica patriótica y condenando los contratados desde fuera. La televisión estatal operaba con la idea de la inocencia serbia y el deseo de Occidente de aniquilar la identidad serbia, así que todos aquellos que se negaban a apoyar las ideas del régimen, fueron proclamados enemigos públicos. George Soros encabezaba la lista de los enemigos.

Nekada su ti neprijatelji poimence nabrajani, i jedna od omiljenih tema medija pod kontrolom režima bio je američki finansijer Džordž Soros. U Martu 1995. godine mediji pod kontrolom režima pokrenuli su agresivnu kampanju protiv Sorosa, koja je kulminirala kratkim zatvaranjem kancelarija njegovog Fonda za otvoreno društvo u Beogradu. Pored optužbe da Soros preko obrazovnih programa pravi “od dece janičare”¹⁵⁵ i da promoviše neobrazloženu ali implicitno izdajničku “koka-kola demokratiju” i “hot-dog demokratiju”, režimski mediji su program pomoći njegove fondacije nezavisnim medijima opisivali kao pokušaj da se preuzme zemlja: “Pomoć koju Džordž Soros upućuje preko svojih fondacija i filijala predstavlja samo perfidan čin lakšeg prodora u sve pore našeg sistema. Prolazak je našao u crnogorskim “nezavisnim” medijima i prevejanim separatistima koji su bili zaslepljeni pred šakom dolara”. Preko pokušaja da diskredituju Sorosa, kao i druge međunarodne organizacije koje su pomagale nezavisnim medijima, mediji pod kontrolom režima nadali su se da će baciti senku sumnje na informacije koje su objavljivali nezavisni mediji¹⁵⁶.

¹⁵⁴*Fondacija za otvoreno društvo* (El Fondo para una Sociedad Abierta), (s.f). Recuperado el 22 abril de 2009, de <http://www.fosserbia.org/>

¹⁵⁵El ejército de los jenízaros del Imperio Otomano estaba formado por los jóvenes de los países cristianos conquistados, que fueron arrebatados de sus familias siendo niños, en forma del impuesto habitual, que en Serbia se denominaba “el tributo de sangre”.

¹⁵⁶Versión de la doctoranda: “A veces, los enemigos se enumeraban por nombre y apellido, y George Soros, el financiero estadounidense, era uno de los temas favoritos de los medios controlados por el régimen. En marzo de 1995, estos medios promovieron una campaña agresiva en contra de Soros, que ha culminado con el cierre temporal de la oficina de su Fondo de una sociedad abierta, en Belgrado. No sólo de acusarle de convertir los niños en los jenízaros por medio de los programas de educación, y promover la arbitraria e implícitamente traidora democracia de *coca-cola*, la

En el periodo de las sanciones y el aislamiento, el Fondo ha sido la única institución independiente que financiaba la supervivencia de la sociedad civil, es decir, la cultura y las organizaciones no gubernamentales. Durante los años noventa, el régimen rechazaba cualquier tipo de cooperación con el Fondo, incluso en la recolecta de ayuda en medicamentos y material médico.

A continuación, gracias al informe¹⁵⁷ de la técnica de cultura **Milena Dragićević Šešić**¹⁵⁸, veremos cómo funcionaron los veinte años de trabajo del Fondo en la región de los Balcanes.

En los tiempos marcados por la destrucción del sistema de valores, el creciente nacionalismo, la división del país, la desaparición de las instituciones y la sociedad devastada, el papel de la Fundación Soros, en el ámbito de la cultura, según **Dragićević Šešić**, consistía en encontrar aquellas personas dispuestas a enfrentarse con la corriente nacionalista dominante, a levantar su voz en contra del chovinismo y la histeria bélica. En aquel momento, las Fundaciones de Soros de toda la región aprovecharon el momento histórico, dirigiendo sus metas y sus estrategias hacia el desarrollo de una sociedad civil, el activismo pacífico, los medios independientes, el diálogo intercultural y las acciones humanitarias. Al principio, las Fundaciones no prestaban interés a la esfera del arte. Sin embargo, los proyectos artísticos y culturales pronto aparecieron en los distintos programas, como parte integral de algunos proyectos, especialmente en el programa mediático y los programas infantiles -el Campamento infantil Soros-. De este modo, una necesidad evidente de estrategias y aproximaciones específicas en cuanto a la ayuda a las actividades artísticas y culturales llevó a la creación de los programas específicos para el arte y la cultura, que pronto se hicieron los más visibles, siendo también, la importante parte de la estrategia de las Fundaciones Soros en la región.

democracia de *hot-dog*, los medios del régimen describían el programa de ayuda de su Fundación a los medios independientes, como un intento de apoderarse del país: La ayuda que George Soros presta a través de sus fundaciones y sucursales representa sólo un acto perverso de inmersión fácil por todos los poros de nuestra sociedad. Ha encontrado el paso en los medios 'independientes' montenegrinos y en los separatistas astutos, cegados por un puñado de dólares. Con su intento de desacreditar Soros y todas las organizaciones internacionales que prestaban ayuda a los medios independientes, los medios controlados por el régimen esperaban sembrar la duda acerca de las informaciones emitidas por los medios independientes". GORDY, Eric: *Kultura vlasti u Srbiji* (Cultura del poder en Serbia), Belgrado, Samizdat B92, 2001, pág. 91 y párrafo 2.

¹⁵⁷DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, Milena. *Od kulture neslaganja do kulture inovacije i eksperimentisanja* (Desde la cultura de desacuerdo hasta la cultura de innovación y experimento), 2011. Fuente:

http://www.academica.rs/academica/Milena_Dragicevic-Sesic

[Od kulture neslaganja do kulture inovacije i eksperimentisanja.pdf](#) [consultada 23/04/2011]

¹⁵⁸Véase nota de pie nº 51.

Las fundaciones de Soros, tanto en Serbia como en otros países de la región, se dieron cuenta de la necesidad de crear programas directos y transparentes, en claro apoyo de la cultura y el arte (ya no como parte de otros programas). Esto se convirtió en un programa específico, con los fines y estrategias propios, con una ligera variación de prioridades, dependiendo del país. Empezando por el apoyo a los proyectos editoriales y las publicaciones periódicas de cultura. La ayuda de las fundaciones Soros, dentro del programa cultural y artístico, según el informe de **Dragićević Šešić** se centró en:

a) El apoyo a los artistas independientes y grupos activistas (concienciación, cultura pacifista, diálogo intercultural), promoción de movimientos artísticos radicales, el activismo.

b) El apoyo a las formas artísticas innovadoras y experimentales (el arte apto para *performance*, cultura digital), hasta el arte que vulnera la disciplina y los géneros.

El apoyo a los proyectos editoriales y las publicaciones periódicas de cultura, era la parte específica y muy importante del programa de las fundaciones, que culminó con la presentación conjunta de los logros en la Feria de libros de Frankfurt, en 1994.

Fue evidente que en la primera fase de sus actividades, la Fundación Soros reconoció la importancia de cierta producción artística y ciertos artistas, aquellos que demostraban el desacuerdo, oponiéndose a la política y la práctica cultural oficial. En consecuencia, también se hizo evidente la necesidad de crear un nuevo espacio público, fuera de la escena política polarizada.

El momento decisivo del desarrollo de la sociedad civil lo marcó la aparición de los centros culturales independientes –con la ayuda de fundaciones Soros al arte y la cultura de desobediencia-. Era evidente que a través de los programas de subvención de proyectos artísticos no se podía conseguir un cambio cultural sistemático e importante, por mucho que se fomentaran las iniciativas y las actividades particulares. Los protagonistas de la escena independiente seguían sintiéndose aislados y solitarios en su posicionamiento crítico. Para poder desarrollar sus actividades y así tener una influencia más profunda, empezaron a buscar nuevos espacios expositivos.

La escena artística alternativa de la región, con la ayuda de las fundaciones Soros,

se había aproximado al espacio cibernético mucho antes que las instituciones oficiales de cultura o las academias de arte. El objetivo de las fundaciones era acercar los artistas y el público a la nueva cultura mediática-arte digital- pero también instruirles cómo aprovechar las nuevas tecnologías de manera socialmente responsable.

La cultura de desacuerdo, del arte radical y de la plataforma intelectual crítica, difícilmente encontraba los medios de comunicación dispuestos a presentarla. Por eso, fue clave el papel de las fundaciones Soros.

Gracias al apoyo al arte y la cultura por parte de las fundaciones Soros en la región, se crearon las sociedades civiles y las escenas artísticas independientes. Partiendo del apoyo a la cultura de desacuerdo, de innovación y experimento, las fundaciones Soros al final apoyaron el desarrollo político que incluyera el desarrollo cultural. Su influencia se puede observar a través de los resultados obtenidos en la escena artística independiente. Los centros independientes, las organizaciones y las redes, que colaboraron en los importantes proyectos artísticos, introdujeron las nuevas ideas, conceptos, formatos y nuevos géneros, tales como el arte en el espacio público o los experimentos artísticos conocidos como *site specific*.

En 1995, el Fondo para una Sociedad Abierta apoyó la creación de un nuevo organismo, el Centro para el Arte Contemporáneo. No fue un caso exclusivamente serbio; era un proyecto común de toda la región. Los Centros para el Arte Contemporáneo existían en Skopie, Sarajevo, Liubliana, Zagreb, Belgrado, Bucarest, Budapest y Sofía. La apertura de los Centros ha tenido una historia global, pero en el año 2000 todos ellos desaparecieron o cambiaron su modo de actuar. Cada uno de los centros había constituido consejo de administración, que gestionaba la distribución de los fondos destinados a los proyectos. Estos consejos se formaban de profesionales locales.

1.1 OPINIÓN DE LOS ARTISTAS Y LOS CRÍTICOS DE ARTE: PROS Y CONTRA DE LA FUNDACIÓN SOROS

Al joven artista **Ivan Grubanov**¹⁵⁹, que en los años noventa participaba en las revueltas sociales como activista de la oposición, le hemos preguntado sobre las actividades del Centro para el Arte Contemporáneo en aquel periodo. En este caso, el artista nos ofrece su opinión formada mucho más tarde -en la segunda mitad de la primera década de este milenio- después de haber vivido en Ámsterdam donde cursaba sus estudios de postgrado y después de haber tomado una postura política respecto a sus vivencias en Belgrado.

El Centro para el Arte Contemporáneo era un lugar donde se podían ver algunas cosas que respondían de manera crítica a la realidad social. En aquel entonces, estas cosas me atraían, sí, solo que yo era demasiado joven: lo que hacía en aquellos años era inmaduro, no estaba formulado con suficiente claridad para que yo pudiera seguir el paso de aquellos artistas o verme a mí mismo como parte de aquel círculo de opiniones y labores. Pero de todos modos aquello estaba allí, a la vista, y yo era su seguidor asiduo. Me es incómodo hablar de aquel periodo con esta distancia, porque la gente joven y los artistas, al formular el discurso opositor en los años noventa, partían de un principio puramente ético. Nos empeñábamos en romper con una ideología excluyente y violenta, pero todavía no sabíamos que el pensamiento político, económico y financiero, y el apoyo a este discurso opositor por parte de los círculos patrocinadores, eran tan sólo una agenda, igual de mala, o igual de errónea que aquella contra la que nosotros luchábamos. Aquí pienso, en primer lugar, en Soros como fuente de financiación, pienso en aquel sector no gubernamental que en los sucesos de los años noventa ciertamente había jugado un papel noble, pero más tarde resultó ser la fuente de divulgación de ideología neo-imperialista de la OTAN y del capitalismo liberal anglosajón, es decir, la palanca del cambio que ha

¹⁵⁹Ivan GRUBANOV (Belgrado, 1976). Licenciado en la Facultad de Bellas Artes, departamento de Pintura. Después de licenciarse, reside y trabaja dos años en Rijksakademie van beeldende kunsten en Ámsterdam y un año en Delfina Studios en Londres. Ha recibido la beca de residencia, formación y participación de la Casa de Velázquez de Madrid para el año 2008.

significado el sometimiento económico de esta parte del mundo. Esta es la ideología que ha contribuido al desmembramiento de la entonces Yugoslavia, que ha financiado la ruptura de aquel país, que ha financiado las guerras. Detrás de todo aquello estaba una idea, igual de sucia que la ideología de Milošević. Es cierto que nosotros, en aquellos momentos, ocupábamos un puesto de parachoques ético: creo que todos los artistas que actuaban en los noventa y todas sus agrupaciones tenían intenciones sinceras en su esfuerzo de crear un círculo público contrario al régimen, pero ahora resulta que todo aquello fue tan sólo uno de los rostros de un juego mucho más oscuro¹⁶⁰.

Esta respuesta choca con las ofrecidas por la mayoría de los entrevistados, que coinciden en situar la labor de la Fundación Soros y de la televisión B92 como de excelente. Pero cuando se le hace notar que su respuesta es atípica, **Grubanov** responde:

B92 es tan sólo un instrumento, todavía útil, para la realización de la agenda neoliberal y prooccidental. Claro que es un sistema de coordinadas posible, es un rumbo posible, pero estoy convencido de que los artistas, y yo entre ellos (como un activista joven, pues a partir de 1991 he participado en todos los eventos, he estado en todas las manifestaciones, he sido partícipe activo en muchas iniciativas cívicas), estábamos allí para defender unos principios éticos y no para llevar a efecto otra ideología distinta. No estábamos allí para facilitar a las corporaciones extranjeras, los bancos extranjeros, las aseguradoras y los ejércitos extranjeros a que nos sometan y pisoteen, a que de un país grande, poderoso e influyente, basado en modernismo y en una ideología progresista, hagan una serie de estados tipo “*Mickey Mouse*”, que no serán capaces de financiarse ni de gobernarse a sí mismos sin la ayuda occidental, sin el dictado de Occidente¹⁶¹.

Las ideas de muchos activistas opositores han cambiado con el asesinato del

¹⁶⁰Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Ivan GRUBANOV, en su estudio, Belgrado, 4 de marzo de 2012. Véase el Apéndice, entrevista nº 6, pág. 572 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

¹⁶¹Ibíd. pág. 573 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

primer ministro Zoran Djindjić¹⁶² en 2003, con la declaración de independencia de Kosovo en 2008, y también porque el gobierno demócrata ha tenido tiempo suficiente para traer cambios, y no ha traído ninguno. Una ruptura definitiva con el espíritu de los noventa porque aquellos cambios tan deseados parece que nunca han sucedido.

El crítico de arte **Jovan Despotović**¹⁶³, hablando del arte popular en los noventa, accesible a todos los estratos sociales, señalaba la importancia del Centro para el Arte Contemporáneo, que a mediados de los noventa patrocinaba y estimulaba la producción artística. **Despotović** en su ensayo *Arte entre la seguridad y el peligro*, del 1997, dijo:

Jedan od ciljeva osnivanja i u Beogradu Sorosovog centra za savremenu umetnost 1995. godine bio je suzbijanje ovakvog društvenog i kulturnog trenda afirmacijom ozbiljnog stvaralaštva uglavnom srednjih, mlađih i najmlađih generacija umetnika koji su praktično ostali bez ikakve materijalne ili institucionalne podrške (izuzev tek nekoliko getoiziranih prostora bez velikog uticaja na globalnije umetničke tokove poput dve galerije u Studentskom kulturnom centru, umetničkoj produkciji Radija B 92 i Centra za kulturnu dekontaminaciju).

Snažno prisustvo koja se odmah osetilo po formiranju Sorosove umetničke fondacije, ne samo finansijsko i produkcijsko već i organizaciono te izdavačko i promotivno na internacionalnoj sceni, danas se pokazuje kao odlučujuće za očuvanje jugoslovenske umetnosti novih kvaliteta, novih estetičkih horizonata, novog plastičkog jezika danas jedino razumljivog i u onim centrima umetnosti koji su bez sumnje vodeći i najuticajni u međunarodnim relacijama. Izgubljeni prestiž jugoslovenske savremene umetnosti jedino tako može da počne da se realno povraća do nekadašnjeg obima¹⁶⁴.

¹⁶²Véase nota de pie nº 110.

¹⁶³Jovan DESPOTOVIĆ (Belgrado, 1952) historiador y crítico de arte. Licenciado por la Facultad de Filosofía de la universidad de Belgrado en arte moderno en el Departamento de Historia del Arte en 1976. Ha sido consultor de cultura del Fondo para una Sociedad Abierta, (1993-1994), director del programa de arte del Centro para la Descontaminación Cultural, Belgrado (1995-2000), y asesor experto para la casa de subastas Madl'Art, Belgrado (2005-2012).

¹⁶⁴Versión de la doctoranda: “Una de las metas de la inauguración de Soros Centro para el Arte Contemporáneo en Belgrado, en 1995, ha sido disminuir esta tendencia socio-cultural hacia el *kitsch*, afirmando la producción seria de los artistas de mediana edad, y también de los jóvenes y muy jóvenes, todos aquellos que prácticamente se quedaron sin

A la pregunta: ¿Quién participaba en el Centro para el Arte Contemporáneo y cuál era su enfoque?, **Dragoslav Krnajski**, de quien ya se ha hablado en esta tesis, responde:

Era un grupo de jóvenes historiadores de arte, que aplicaban a los concursos internacionales para la obtención de medios, conseguían estos medios y realizaban aquí ciertos proyectos. Ellos montaban las exposiciones, después formaban el archivo y la documentación sobre los artistas que producían en aquel periodo. Lograban definir su visión de la escena artística del momento. Elaboraban sus publicaciones y la documentación sobre el tiempo presente. Mi opinión es que todo esto ha sido bastante unilateral y que una buena parte de la escena estaba excluida, pero dado que aquel enfoque de la escena no era oficial, esto parecía legítimo. En verdad, nos es permitido tener objeciones sólo cuando hablamos de una postura estatal, es decir, cuando se trata de algo que constituye interés general, algo que no debe subyugarse a los intereses personales y, por lo consiguiente, tiene que ser, dentro de lo posible, una postura objetiva. Ahora, si miramos nuestra política cultural oficial de aquellos años, allí sí que hubo un montón de estupideces. La vaguedad, la dispersión y el desorden eran propios de la política cultural de aquellos tiempos, tan cargada con la selectividad política y tan carente de valoración artística¹⁶⁵.

Jovan Ćekić¹⁶⁶, filósofo y artista que en los años noventa formaba parte de la

apoyo alguno, sea material o institucional (descontando algunos espacios aislados, nada influyentes en cuanto las tendencias artísticas globales, como por ejemplo dos galerías en el Centro cultural de estudiantes, la producción artística de la radio B92 o el Centro para la descontaminación cultural).

La fuerte presencia que en seguida se sintió con la apertura de una fundación artística de Soros – no sólo en campo de finanzas y de producción, sino también en plan organizador, editorial y promocional dentro y fuera del país – hoy día nos parece decisiva para la preservación del arte yugoslavo de nuevas calidades, nuevos horizontes estéticos, nuevo lenguaje plástico, que en la actualidad parece ser el único que se entiende en los centros de arte que, sin duda alguna, son los más importantes y más influyentes en la escena internacional. Una vez perdido el prestigio del arte yugoslavo contemporáneo, sólo de esta manera puede ir recuperando su envergadura de antaño”.

DESPOTOVIĆ, Jovan. *Umetnost između sigurnosti i opasnosti* (Arte entre la seguridad y el peligro), 1997. Fuente: [http párrafo 5 y 6](#). [consultada 2/ 5/ 2009]

¹⁶⁵Fragmento de la entrevista realizada al Presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (1998-2002) Dragoslav KRNAJSKI, artista plástico, en su estudio, Belgrado, 17 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 5, pág. 566 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

¹⁶⁶Dr. Jovan ĆEKIĆ (Belgrado, 1953). Filósofo, teórico del arte y artista conceptual. Se licenció y realizó su doctorado en Belgrado. Expone desde el año 1975. Uno de los fundadores del grupo de arte conceptual – 143. Profesor Asociado de la Facultad de Medios de Comunicación de la Universidad Singidunum, con docencia en el campo de la filosofía del arte, la deconstrucción, artes digitales y las nuevas tecnologías. Ha impartido clases, como profesor visitante en la

junta del Centro para el Arte Contemporáneo, destaca:

En aquellos tiempos, en sus apariciones televisivas Šešelj¹⁶⁷ muy a menudo atacaba a Soros y el círculo Soros de Belgrado, llamando a toda esta gente “los mercenarios del Occidente”. Hay que tener en cuenta lo siguiente: cuando el Centro para el Arte Contemporáneo, como parte de Soros, organiza una exposición, todos los artistas que han aceptado participar en el evento, aunque exhiban los dibujos eróticos, en realidad han tomado una postura política. En aquellos momentos, en Serbia, cualquier tipo de su contacto con Soros, a usted le convertía en enemigo público. El mero hecho de aceptar la participación en una exposición así, tenía peso de una declaración de artista -las obras expuestas no eran necesariamente comprometidas-¹⁶⁸.

Toda la escena artística ha sido, sin duda alguna, marcada por la actividad del Fondo. Čekić prosigue:

Sencillamente, no había pasta. La pasta provenía de Soros. Yo era miembro de la junta que administraba el dinero destinado a los artistas. Los artistas casi siempre transferían este dinero a las imprentas, para los catálogos. Por regla general, fueron las imprentas las que se forraron gracias a la producción alternativa, mientras que los artistas se quedaron dónde estaban. Es el cinismo de aquellos tiempos. La única cuestión es si uno quiere verlo o no. Cuando Usted aprueba una donación, esta, por regla general, se utiliza para los catálogos o para el alquiler del equipo de vídeo, por ejemplo, Usted ha aprobado mil... de lo que sea; de allí el 90% va a manos de un particular que ha conseguido la licencia de trabajo

Facultad de Bellas Artes de Belgrado (2003), en la Facultad de Bellas Artes de Cetinje (2003-2007) y en la Facultad de Arte Dramático de Belgrado (2008). Ha publicado numerosos trabajos sobre la filosofía, la teoría del arte y la teoría de los medios de comunicación. Es el editor para el campo de teoría, en la revista *Moment* (Momento) y redactor jefe de la revista de la cultura visual *New Moment* (1993-1997). Ha publicado numerosos trabajos de filosofía, de teoría del arte y la teoría de los medios de comunicación. Ha publicado el libro, *Presecanje haosa*, (El corte del caos) 1998, y la monografía *Art Sessions: Era Milivojević* (2001). Ha realizado siete exposiciones individuales y ha participado en numerosas exposiciones colectivas en el país y en el extranjero. Ha ganado el premio del Memorial de Nadezda Petrovic (1996) y el Premio Salón de Octubre (2000). Fue director artístico de la Bienal de Arte Joven de Vršac (2002), de BELEF (2003-2004), fue director creativo en las agencias de Saatchi&Sachi (1993-1997) y Communis (2006).

¹⁶⁷Dr. Vojislav ŠEŠELJ (Sarajevo, 1954) es el político serbio nacionalista, duque autoproclamado y presidente del Partido radical serbio, conocido por sus ideas de creación de una Gran Serbia. A partir de 2003 está en prisión de la Haya. En 2007 ha empezado el proceso judicial, en el Juzgado internacional de crímenes de guerra, según la acusación levantada contra él, por crímenes de guerra y crímenes cometidos contra los civiles de Croacia, Vojvodina y Bosnia.

¹⁶⁸Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ČEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 7, pág. 581 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

gracias a sus vínculos con la estructura gobernante. Los prensistas que trabajaban en aquellos tiempos, se hicieron ricos, tienen ahora sus casas bonitas, mientras que los artistas que entonces eran productivos, siguen en su miseria. El cambio político, acaecido en 2000, no ha perjudicado a los que se habían aprovechado, pero aquellos que habían respaldado los cambios quedaron tan desgraciados como antes¹⁶⁹.

Queda claro que la Fundación Soros promulgaba la idea neoliberal de una sociedad abierta, así que los proyectos financiados por ella seguían esta orientación política y estaban comprometidos en la lucha contra el régimen del país en el cual se originaban.

El artista **Čedomir Vasić** comenta así el papel de la Fundación:

Era dominante y financiaba cierto tipo de arte. Y también cierto círculo de artistas. Esto hay que tenerlo en cuenta. Sin olvidar los aspectos positivos de la empresa, hay que decir que pronto se había formado un círculo que gestionaba los recursos, cosa que aquí suele ocurrir. Alrededor de aquel círculo, se había formado otro círculo, compuesto de artistas. Así las cosas, por un lado estaba el círculo de artistas conectados a Soros, y por el otro, una multitud de artistas que quedaron fuera. Debo notar que hubo directrices hacia una manera de pensar, lo que al final derivó en compromiso político cada vez más fuerte. Participar en las manifestaciones de 1996 era algo que se consideraba el deber cívico, pero no el deber artístico. Yo he sido testigo del arte propagandístico, ya que he nacido en la primera mitad del siglo veinte, es decir, testigo de aquello que ocurría después de la Segunda Guerra Mundial, de todas estas obras propagandísticas que alababan el sistema. Magnificar un sistema a costa del otro, no conlleva ninguna diferencia, sencillamente es propaganda. Y esta es la cuestión - el arte en función de propaganda-. Es que la experiencia no me permitía aceptar el arte comprometido, financiado por el Fondo Soros. Es posible que la propaganda tenga logros notables, es posible que sea muy eficiente, pero en mi opinión nunca será arte del todo. Soros actuaba muy clara y

¹⁶⁹Ibíd. pág. 580 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

políticamente. Él ha sido la alternativa que podía enfrentarse al sistema gobernante, la que sí apoyaba el tipo de arte que correspondía a estas ideas. Cuando empezaron a organizarse las grandes presentaciones del arte de Europa del este, aquellos artistas apoyados por Soros exhibían en el extranjero. Aunque nunca nos habíamos considerado parte del arte de Europa del este, ahora entrábamos en esta categoría.

En el periodo de 1992 a 1994 era muy difícil participar en las exposiciones de fuera de manera independiente. El Ministerio de Cultura respaldaba los artistas dentro de sus posibilidades, es decir, muy poco, por lo que Soros se volvió dominante -invertía cierta cantidad de dinero en la producción artística, los catálogos-. De repente, el Centro para el Arte Contemporáneo se hizo más fuerte que el Museo de Arte Contemporáneo¹⁷⁰.

La presencia del Fondo en la escena artística de Serbia se hizo notable. Sin duda alguna, su función ha sido también política – llevar la sociedad hacia el proceso de transición, que ha resultado inevitable en todos los países post-comunistas de Europa del este.

La historiadora de arte **Jasmina Čubrilo**¹⁷¹ dice al respecto que con la apertura del Centro para el Arte Contemporáneo se cambió la percepción de lo que ocurría en la escena de las artes visuales. Apareció un grupo de gente que empezó a aplicar ciertos modelos interpretativos a lo que se hacía hasta entonces e interpretaba de manera distinta. Estas interpretaciones nuevas se empleaban mayormente en términos formalistas, y menos en nivel significativo. Lo que realmente intentaban es constituir posturas distintas, distintos modelos interpretativos. También hubo interpretaciones simultáneas a la producción. El Centro Soros apareció en Belgrado al mismo tiempo que en los demás países de Europa del este, todos ellos bastante

¹⁷⁰Fragmento de la entrevista realizada al Rector de la Universidad de las Artes de Belgrado, Čedomir VASIĆ, artista plástico, en su despacho del Rectorado de las Artes de Belgrado, Belgrado, 7 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 3, pág. 554 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

¹⁷¹Jasmina ČUBRILO (Belgrado,?) Licenciada y máster en Filosofía de la Universidad de Belgrado, Departamento de Historia de Arte. Actualmente está terminando su tesis doctoral. Desde el año 1998, trabaja como asistente en departamento de Teoría de la Academia de Bellas Artes en Novi Sad, y desde el año 2002 imparte clases de historia del arte en el Conservatorio de Música en Belgrado. Es autora del libro *Beogradska umetnička scena devedesetih* (La Escena Artística de Belgrado en los años noventa), Belgrado, Radio B92, cuenta con un gran número de estudios y artículos en catálogos, monografías, actas, diarios y periódicos semanales en el país y en el extranjero. Ganó el premio para la crítica del arte, Lazar Trifunović en el año 1997. Miembro de la Asociación de los Historiadores de Arte de Serbia y la Asociación Internacional de Críticos del Arte (AICA).

más pobres que los países de Europa occidental. En general, en cuanto a la compra de las obras, los centros posibilitaban la creación de sistemas descentralizados, cuanto a los privilegios que los artistas selectos solían tener los centros ofrecían una protección elemental y algún tipo de mercado donde salir y poder seguir dedicándose al arte. De este modo como nos cuenta **Čubrilo**, los centros que aparecieron se definían como puntos de política liberal, confirmando que tales sitios desde luego tenían determinadas ideologías y marcos (multiculturalidad, globalización, lucha en defensa de los derechos humanos y la sociedad abierta, etc.) exigían que los proyectos se realizaran conforme a estas ideologías¹⁷².

Pues el apoyo de Soros no era incondicional, detrás había una ideología clara y claras expectativas de los proyectos que se financiaban. Por otra parte, a través del mismo Fondo, los artistas intentaban, de algún modo, mantener el contacto con el mundo y sus tendencias.

La historiadora de arte **Irina Subotić**¹⁷³ así comenta el papel que el Fondo tenía en la formación de nueva praxis en la curaduría artística:

El Fondo ha sido muy valioso en cuanto al pensamiento teórico, la formación de curadores y nueva praxis curatorial. Según creo, esto ha sido imprescindible, ya que el tipo de estudios tradicional y la imposibilidad de viajar habían cerrado todas las vías posibles de comunicación. En aquel momento Soros mantenía un nivel muy alto, trayendo aquí los expertos de primera línea, lo que fue muy importante para todo un círculo de jóvenes artistas e historiadores de arte que en la actualidad son los curadores, los escritores, los investigadores más notables y valiosos, precisamente aquellos que dirigen diferentes proyectos, porque están bien preparados¹⁷⁴.

¹⁷²Fragmento de la entrevista realizada a la historiadora del arte Jasmina ČUBRILO, en su casa, Belgrado, 14 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 8, pág. 580 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

¹⁷³Prof. Dra Irina SUBOTIĆ (Belgrado, 1941). Licenciada en Historia del Arte en la Universidad de Belgrado en el año 1965 y doctora en Artes por la Universidad de Liubliana. Entre en el año 1965 y el año 1978, fue curadora del Museo de Arte Contemporáneo y desde el año 1979 hasta el año 1995, conservadora del Museo Nacional de Belgrado. Desde el año 1991 hasta el año 2002 enseña Historia del Arte moderno en la Facultad de Arquitectura de Belgrado, y desde el año 1995, en la Academia de Artes de Novi Sad. Ha organizado numerosas exposiciones de arte yugoslavo del siglo XX, en el país y en el extranjero. Es miembro de las asociaciones profesionales, nacionales e internacionales (AICA ICOM / CIMAM, Europa Nostra / Serbia Nostra) y ganadora de varios premios de prestigio.

¹⁷⁴Fragmento de la entrevista realizada a la historiadora del arte Irina SUBOTIĆ, en su casa, Belgrado, 16 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 9, pág. 588 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

El crítico **Ješa Denegri**¹⁷⁵ también está a favor de Soros; a la pregunta sobre el papel del Fondo para una Sociedad Abierta, dice:

Uloga fonda za otvoreno društvo – Centar za savremenu umetnost bila je u devedesetim izrazito pozitivna, a ispoljavala se u podrškama umetnicima pri objavljivanju u to vreme gotovo jedinih stručno i dizajnerski profesionalno urađenim monografskim katalogima, u pokriću troškova za nastupe umetnika u inostranstvu, u održavanju kontakata sa inostranim stručnim krugovima, u formiranju dokumentarnih dosijea vodećih srpskih umetnika mlađih generacija, kao i finansiranju nove umetničke produkcije. Centar je organizovao godišnje izložbe *Scene pogleda*, 1995. I *Ubistvo*, 1997, obe sa precizno razrađenim autorskim konceptima, a sve to obavljeno je zahvaljujući okolnosti da je u vreme njegove najintenzivnije aktivnosti u njemu delovala vrlo spremna stručna ekipa¹⁷⁶.

Preguntado sobre el papel del Centro para el Arte Contemporáneo, **Denegri** prosigue:

Centar za savremenu umetnost danas deluje prevashodno kao obrazovna institucija preko Škole za istoriju i teoriju umetnosti, a te aktivnosti zaista niko ne treba da se plaši. Stručna ekipa koja je ranije delovala u Centru posedovala je sopstvene izgradnje kritičke pozicije i vrlo selektivne kriterijume u koje se nije uključivao znatni deo domaće

¹⁷⁵Prof. Dr Jerko Ješa DENEGRİ (Split, 1936). Historiador y crítico de arte, yugoslavo y serbio. Se licenció en la Facultad de Filosofía de Belgrado con especialización en Historia del Arte. Fue curador del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado desde el año 1965 hasta el año 1991 y profesor de la Facultad de Filosofía de Belgrado desde el año 1991 hasta el año 2007, en el departamento de Historia del Arte. Ha escrito más de 3.000 textos teóricos, ensayos, críticas de arte moderno, contemporánea y actual. Autor de gran numero de exposiciones de arte yugoslavo y serbio y de creatividad visual, así como monografías y prefacios de catálogos de los artistas y creadores, más importantes. Fue comisario de Yugoslavia en la Bienal de Jóvenes de París y la Bienal de Venecia. Fue fundador, editor y jefe de redacción de varias revistas profesionales. Él es el más conocido teórico, historiador y crítico de arte conceptual en Serbia. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte AICA.

¹⁷⁶Version de la doctoranda: “El papel del Fondo para una Sociedad Abierta y su Centro para el Arte Contemporáneo ha sido extremadamente positivo en los años noventa: se manifestaba en el apoyo a los artistas cuando publicaban sus catálogos monográficos que, por cierto, eran los únicos hechos con profesionalidad y competencia en diseño, y también en cubrir los gastos cuando los artistas exhibían fuera, en facilitar que se mantengan los contactos con los círculos de los expertos de fuera, en formar los dosieres documentados de los destacados artistas serbios de las generaciones jóvenes, y por fin, en financiar la nueva producción artística. El Centro organizaba unas exposiciones anuales, *Las escenas de la mirada* en 1995 y *El asesinato* en 1997, las dos elaboradas con el concepto de autor muy preciso, y todo aquello realizado gracias a la circunstancia de que un equipo muy preparado y muy competente estaba allí en la época de su actividad más intensa”.

DENEGRİ, Ješa: *Opstanak umetnosti u vreme krize* (La supervivencia del arte en tiempo de crisis), Belgrado, Cícero, 2004, pág. 98 y párrafo 2.

tekuće produkcije, što je u javnosti davalo utisak preterane ekskluzivnosti. Ali, to je, zapravo, proizlazilo iz razloga posedovanja upravo takvih pozicija i kriterijuma, koji ipak nisu bili ekstremno isključivi, što se uostalom može zapaziti iz sastava i broja učesnika već pomenutih izložbi *Scene pogleda* i *Ubistvo*. Bilo bi možda zanimljivo istorijski obraditi aktivnosti Soros centra za savremenu umetnost u svim sredinama gde su Centri delovali i pobliže osvetlili njihovu strategijsku ulogu u promociji određenih umetničkih pojava devedesetih u zemljama postkomunističke tranzicije¹⁷⁷.

El crítico de arte **Miško Šuvaković**¹⁷⁸ explica que en el contexto artístico de Europa hubo alteraciones provocadas por la caída del real-socialismo (Bloque del este) y por la creación de unas instituciones occidentales cuya función es incitar, acelerar y suministrar los procesos de transición en el este (desde los estados separados de la URSS, pasando por los Estados comunistas de Europa Central, hasta los Balcanes). La incitación, la aceleración y la suministración de estos procesos lo facilitaron, entre otros, los Centros para el Arte Contemporáneo.

A muy poco de crearse los centros, se hizo obvia la “semejanza de arte nuevo” proveniente de las culturas locales muy distintas y a menudo incomparables. Las historias y los casos expuestos eran distintos, pero los medios, o sea, la poética de revelación, de expresión y comunicación era muy comparable.

A partir de 1989, George Soros trataba con la idea de inaugurar el Fondo para una Sociedad Abierta en Yugoslavia. Su intención era abrir la fundación junto con el Consejo Ejecutivo Federal. A pesar de muchos obstáculos, el 17 de junio de 1991, en Belgrado, Soros firmó un convenio con los representantes del gobierno yugoslavo acerca de la fundación del Fondo Soros en Yugoslavia. Sólo diez días más tarde

¹⁷⁷Ibíd. “En la actualidad, el Centro para el Arte Contemporáneo actúa en primer lugar como institución educativa, con su Escuela de Historia y Teoría de Arte, y, en verdad, nadie debe tener miedo. El equipo de expertos que anteriormente actuaba en el Centro tenía sus posturas críticas ya formadas y criterios muy selectivos, donde una gran parte de la producción actual simplemente no cabía, lo que dejaba una impresión de excesivo exclusivismo. Pero esto era la consecuencia de que ellos poseyeran justamente aquellas posturas y criterios, que en verdad no eran demasiado excluyentes, lo que se puede ver en la selección y el número de participantes de las ya mencionadas exposiciones *Las escenas de la mirada* y *El asesinato*. Sería interesante hacer un estudio sobre las actividades del Centro en todos los ambientes donde los Soros centros de arte actuaban, y aclarar su papel estratégico en la promoción de determinadas prácticas artísticas en los noventa en los países en transición post-comunista”. pág. 98 y párrafo 3.

¹⁷⁸Dr. Miško ŠUVAKOVIĆ (Belgrado, 1954). Crítico del arte. Termina el doctorado en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en el año 1993. Profesor de la Facultad de Música. Es profesor de Teoría del Arte en el Postgrado Interdisciplinario de la Universidad de Artes de Belgrado. Profesor invitado en la Facultad de Arquitectura de Belgrado. Como curador ha organizado más de veinte exposiciones desde el año 1978, hasta ahora.

empezaron las revueltas en Eslovenia y la ruptura del país. Para Soros, era la primera vez que fundaba su fondo en un país donde empezaban los enfrentamientos bélicos. Sobre la lucha del Fondo para conseguir sus fines, la presidenta de la junta directiva del Fondo para una Sociedad Abierta, **Sonja Licht**¹⁷⁹ dice que desde el primer día de la actividad del Fondo, sabían que la lucha por el pluralismo era, para ellos, la lucha por la supervivencia. El desarrollo de una sociedad civil lo han entendido como el desarrollo de la diversidad. En numerosas ocasiones, no les entendían muy bien ni siquiera sus amigos íntimos. Les preguntaban ¿Para qué tanto despilfarro por iniciativas variopintas? si su organización, su periódico, su producción y su revista son más que suficiente respuesta a la violencia y el terror de un régimen autoritario y de ideas fijas. Su obstinada lucha por unos medios independientes, por fortalecer unas editoriales pequeñas e independientes, por creación de unos centros culturales alternativos, por aumentar el número de organizaciones no gubernamentales, por unas instituciones de investigación y de educación alternativas, ha perdurado porque creían que la alternativa debe ser pluralista, diversa, y que las “islas de libertad y civilización” tendrían su oportunidad en la “lucha contra el mal” sólo si su número creciera continuamente. Parecía a veces que el régimen gobernante entendía sus intenciones mejor que nadie. Por eso es por lo que el Fondo ha sido atacado tan sistemáticamente, por eso se organizaban verdaderas campañas de difamación, por eso se le retiró la inscripción en 1996. Sin embargo, el espíritu de rebeldía y de desobediencia ha ido creciendo a lo largo de los años, volviéndose cada vez más fuerte y más decidido.

Desde junio de 1991 hasta junio de 2001, el Fondo, dentro de su programa, ha animado y estimulado más de 20.000 proyectos individuales e institucionales. Los programas se iniciaban, desarrollaban y transformaban o reemplazaban en consonancia con las estrategias programáticas, con las circunstancias del país y con las necesidades de la sociedad. No obstante, ciertas secciones de los programas han sido la característica permanente de la actividad del Fondo para una Sociedad Abierta. El Fondo para una Sociedad Abierta / Fondo Soros Yugoslavia y el Instituto

¹⁷⁹Sonja LICHT (Subotica, 1947) es socióloga y activista política. Actualmente, presidenta del Consejo de Relaciones Exteriores, Ministerio de Relaciones Exteriores de Serbia. Es licenciada en Sociología por la Universidad de Belgrado. Presidenta del Fondo de Belgrado para la Excelencia Política, una organización no gubernamental orientada a la educación de jóvenes políticos serbios para facilitar la transición de la sociedad hacia la democracia y la adhesión a la UE. Fue presidenta de la ONG - Fundación para una Sociedad Abierta (1991-2003). Ha recibido numerosos premios por su compromiso social.

de sociedad abierta – Nueva York/Budapest, en un periodo de diez años han invertido en estos programas 101.400.000 de dólares americanos¹⁸⁰.

Por mucho que la política del régimen de Milošević haya sido unidireccional, nacionalista o xenófoba -y todo bajo el lema del patriotismo y de la preservación del espíritu ortodoxo-, las tendencias del Fondo para una Sociedad Abierta y su lucha por el pluralismo y el desarrollo de una sociedad civil eran -según muchos- el extremo opuesto de la política de Milošević. Dado que los centros Soros eran una especie de puente entre el Este en transición y el Occidente en vía de globalización, con la idea de ayudar a las sociedades que estaban saliendo del comunismo, también se hizo evidente su ideología cultural que se vuelve omnipresente en los proyectos que financiaban. Por eso es sintomático el brote de un arte nuevo en distintos lugares y la similitud de las prácticas artísticas en los entornos tan diferentes como pueden ser el serbio, el húngaro o el rumano.

El crítico de arte **Šuvaković**, del que ya hemos hablado, sostiene que se trata del cometido de aquella institución que “reconfigura” el arte acorde a unos preceptos no artísticos, a los cuales él clasifica de la siguiente manera:

- 1) Globalista: estimular la transición en las culturas de Europa del este,
- 2) Poético: la emancipación respecto al modernismo y postmodernismo elitista e individualista, en el sentido práctico-artístico y teórico-interpretativo,
- 3) Culturológico: la transformación del arte “alternativo” (urbano emancipado), como arte marginado de la cultura nacional, que estaba a medio camino entre la alta cultura y la popular, en “arte-sonda”, con el que se escrutan, proyectan y corroboran las estrategias con el fin de relativizar la relación entre la marginal y el centro en cada una de las sociedades concretas, en otras palabras, la cultura se convierte en “material” y en “medio” de trabajo con el fin de anticipación y de realización de una sociedad “no conflictiva” (políticamente correcta), y
- 4) Político: la obra de arte se convierte en “proyecto demostrativo mediático” a través del cual se realiza una práctica políticamente entonada, aunque no del todo explícita, y una producción de moldes que prometen la actividad real dentro de una

¹⁸⁰Informe oficial, dossier de divulgación: *Fond za otvoreno društvo / Soros fond Jugoslavija; Juni 1991 – juni 2001*, (El Fondo para una Sociedad Abierta / La Fundación Soros Yugoslavia; junio 1991-junio 2001); Fuente: http://www.fosserbia.org/view_file.php?file_id=85 [consultada 18/ 9/2009]

“sociedad civil” que todavía está por llegar, con lo que, en realidad, neutralizan esencialmente las condiciones en las que nació y se presentó aquel arte crítico, cínico, subversivo y, sin duda alguna, nihilista, como lo fueron por ejemplo la perestroika, el realismo cínico o la retro-vanguardia.

Con estos puntos casi se ha elaborado la fórmula para la “génesis” de la obra que “vende” bien, la que recibe el soporte teórico y económico. La ontología de la obra adquiere una morfología reconocible: (a) nuevos medios (lo transnacional) + (b) temas locales (regionales) = (c) representación de las huellas de cultura borradas.

Según este mismo crítico, **Šuvaković**, la consecuencia de este tipo de arte, financiado por las fundaciones, tiene cuatro significados 1) desde un punto de vista global, se trata de la inducción a los procesos de transición, 2) en un plan poético se trata de la emancipación del postmodernismo en los sentidos artístico e interpretativo, 3) desde un enfoque culturalológico, la misma cultura se convierte en el medio para la creación de una sociedad “políticamente correcta”, y 4) en el nivel político, tenemos la neutralización de las condiciones favorables al arte que se creaba en el régimen comunista.

La Fundación Soros, con su influencia, borró las diversidades culturales entre distintas sociedades del final del siglo veinte, aplicando los mismos modelos de “sociedad civil” a todos los países. Por eso es por lo que **Šuvaković** utiliza el término “Soros-realismo” para las prácticas artísticas apoyadas por el Centro para el Arte Contemporáneo. Él explica que el término “Soros-realismo” se refiere, con toda claridad, al arte que tiene una función, que se dedica a representar y defender una realidad concreta de la sociedad y de la cultura y que tiene una “proyección óptima”, lo que significa un proyecto social positivo de cambio (emancipación, educación) que se defiende “por medio” de la obra artística.

“Soros-realismo”, según este autor, es una homologación “suave” y “sutil” y también una regulación del pluralismo postmoderno y el multiculturalismo como criterio de liberalismo político ilustrado, que las sociedades europeas deben realizar en su paso al siglo nuevo. El beneficio concreto de este enfoque es el paso de una emancipación “limitada” (muy elitista), propia del arte alto y de la alternativa, a una

emancipación general de la sociedad, dentro de la existente cultura local¹⁸¹.

Aquí tenemos el comentario sobre la ayuda se Soros, de uno de los protagonistas del colectivo **Led Art**¹⁸², **Nikola Džaf**¹⁸³:

Lo que Soros nos daba nunca era suficiente. Si él no hubiera existido, estoy convencido que la política habría sido diferente y las cosas habrían sucedido más de prisa. Él siempre azuzaba, nunca tenía una postura clara, nunca elegía un grupo de artistas al que dar dinero, para que ellos hicieran lo que haga falta. Aquella ayuda servía para que no se apagara el fuego. Nunca ha alterado las cosas de manera revolucionaria. Es un problema peculiar. Soros y toda esta organización y la entrada de aquel dinero han influido mucho en la escena cultural y política. Hoy en día ellos siguen estando presentes, aunque no con aquella agenda de refugiados, de mediación entre los lados enfrentados, de ayuda a los sin techo, de los que huyen de la guerra, y cosas por el estilo. Después tenían sus centros de documentación, para los científicos, los artistas... Siguen ocupándose de algunas cosas más, pero la mayor parte se fue a las nuevas zonas de crisis. Soros ha ayudado a que se abra el Centro para la Descontaminación Cultural. Hemos perdurado gracias a Soros. No me entra en la cabeza cómo ha perdurado la otra parte, la que estaba a favor de Milošević¹⁸⁴.

El Centro para el Arte Contemporáneo ha criado los curadores que, a partir de los cambios del 5 de octubre de 2000, desde su posición modesta en la escena alternativa llegaron a la cabeza de las instituciones estatales. Veamos qué dice **Mileta Prodanović**¹⁸⁵ al respecto:

Es importante mencionar que las artes visuales en Serbia han sobrevivido, es decir, ha sobrevivido aquel círculo de gente pasando del *mainstream* al *underground* gracias al Fondo para una Sociedad Abierta y más tarde el Centro para el arte contemporáneo, y así en toda Europa

¹⁸¹ŠUVAKOVIĆ, Miško. Documento en Word, cortesía del autor. *Ideologija izložbe: O ideologijama manifeste* (La ideología de la exposición: sobre las ideologías de Manifiesto), Belgrado, 2002.

¹⁸²Véase nota de pie nº 49.

¹⁸³Véase nota de pie nº 135.

¹⁸⁴Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Nikola DŽAFO, en su estudio, Petrovaradin, 4 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 10, pág. 590 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

¹⁸⁵Véase nota de pie nº 26.

del Este. El fondo ha financiado los catálogos, las manifestaciones artísticas y el llamado tercer sector, o sea, las organizaciones no gubernamentales. Con los cambios del 5 de octubre de 2000, el tercer sector se convirtió en lo que es en el resto del mundo. Dejó de ser el Ministerio de Cultura alternativo. Muchos de los protagonistas del sector no gubernamental ahora están en la cabeza de las instituciones de cultura oficiales, las que para nosotros han estado muertas durante casi una década (El Museo de Arte Contemporáneo)¹⁸⁶.

El hecho de que la gente que antes formaba el Centro para el Arte Contemporáneo, a partir del año 2000 esté encargada del Museo de Arte Contemporáneo, comenta así **Čedomir Vasić**¹⁸⁷:

Este es el problema. Se ha creado un modo de pensar, mientras que las instituciones como es el Museo de Arte Contemporáneo tienen, o deben tener, una orientación distinta. Es posible que surjan desacuerdos en el sentido del trabajo íntegro. En un museo, quiera usted o no, hay que ofrecer una imagen íntegra del tiempo presente, y no sólo una corriente, una tendencia. No importa que esta sea vanguardista o progresista. Es que en el arte, lo que hoy es progresista mañana puede ser reaccionario. Y lo que en un momento ha sido reaccionario, en un futuro se muestra como la base del nuevo pensamiento. Por eso hay que ser cauteloso y hay que observar el cuadro más amplio posible. Quizás esto nos sea más fácil a nosotros que hemos impartido clases en la Facultad de Bellas Artes, porque nuestro panorama es más amplio, tenemos en frente un abanico amplio de estudiantes, que de maneras muy distintas abordan el trabajo artístico¹⁸⁸.

Así pues, por lo que se ve por los testimonios la Fundación Soros jugó un papel fundamental para potenciar un arte diferente, no gubernamental, pero también controvertido dentro de la problemática del arte comprometido y el arte nacional

¹⁸⁶Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 1, pág. 540 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

¹⁸⁷Véase nota de pie n° 140.

¹⁸⁸Fragmento de la entrevista realizada al Rector de la Universidad de las Artes de Belgrado, Čedomir VASIĆ, artista plástico, en su despacho del Rectorado de las Artes de Belgrado, Belgrado, 7 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 3, pág. 555 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

serbio.

Actualmente, las opiniones de los artistas y los críticos están divididas respecto a la Fundación. Aunque todos los integrantes de la escena alternativa de los años noventa apoyaron las ideas de la oposición y participaban en las actividades del centro, después del cambio del gobierno en Serbia en el año 2000 y la dimisión de Milošević, una serie de artistas consideraron que -a pesar de que abogaron por la ruptura con la ideología de Milošević que era excluyente, violenta y nacionalista- no se dieron cuenta a tiempo de que la ideología del capitalismo liberal, la sociedad abierta y la multiculturalidad eran tan excluyentes como la primera contra la que lucharon.

La objeción que se pudo dirigir a los centros de Soros fue que la selección de obras y artistas que representaban al país en la escena internacional fue bastante unilateral, olvidándose por completo de una parte de la escena artística del país. Lo que es comprensible porque aquí no se trataba del enfoque de apoyo oficial a la escena artística. Es la política cultural oficial de los noventa la que fue responsable del caos y la desorganización, ya que su única preocupación en estos tiempos eran las orientaciones políticas y no el valor artístico objetivo.

Llegamos a la conclusión de que el arte de los años noventa en Serbia no podía ser apolítico. Fue, en todo momento, influido por el marco político en el que surgió. La guerra, las sanciones, el aislamiento general del país presionaban a todos los sectores de la sociedad. Tampoco el arte podía permanecer independiente de los intereses políticos que se imponían desde el Occidente. La globalización ha causado la uniformidad de la escena artística que, en general, ha perdido las características y contextos locales. El ensamble del mundo en la red de las ideas políticas de la globalización, de la democracia y la sociedad abierta han borrado las fronteras entre Oriente y Occidente. Imponiendo la herencia de Occidente al Este, se han perdido las idiosincrasias locales y su arte.

2. ESCUELA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

La Escuela de Historia y Teoría del Arte se fundó en octubre de 1999, dentro del Departamento de Educación del Centro para el Arte Contemporáneo de Belgrado (Fundación Soros). La escuela es miembro de pleno derecho de la Red de educación Académica alternativa¹⁸⁹. El objetivo principal de la Escuela de Historia y Teoría del Arte fue la educación y la inclusión de los estudiantes de Historia del Arte, Bellas Artes, Filosofía, Sociología, Antropología y otras carreras afines en los debates críticos y teóricos impuestos por las prácticas de las artes visuales contemporáneas. La Escuela puso en primer plano las disciplinas de la historia y la teoría del arte, pero sin olvidar su orientación multidisciplinar, que abarca el estudio de experiencias teóricas de las artes plásticas, el cine, los medios de comunicación y la cultura popular. Su enfoque era diferente, desde las tradicionales clases magistrales, a través de conversaciones dirigidas por varios profesores con el propósito de implicar a todos los participantes en el debate sobre material visual específico. El cometido de la escuela fue analizar la posición y el papel de la representación visual en la sociedad yugoslava contemporánea, con el énfasis en el uso de imágenes con fines ideológicos y propagandísticos. En primer año en la escuela durante dos semestres se ofrecieron a los estudiantes más de 70 clases de ponentes, permanentes e invitados, nacionales y extranjeros. Este enfoque se generó como respuesta a la rigidez e ineficiencia de las disciplinas socio-teóricas inviolables de la enseñanza artística estatal, que no fueron capaces de manejar adecuadamente la sociedad multipolar contemporánea. La escuela era esencialmente un proyecto político.

Según los críticos de arte del Centro de Soros, **Andjelković** y **Dimitrijević**¹⁹⁰, estos estudios pretendían ser independientes, pero en cierta medida formalizadas instituciones de educación superior en el campo de teorías visuales como en el campo multidisciplinar en el que se cruzaban las teorías sociales y políticas, las teorías de psicoanálisis, la cultura, el cine, la arquitectura, etc. La Escuela ha

¹⁸⁹La Red Educativa Académica Alternativa (*Alternativna akademska obrazovna mreža*) (AAOM), es una organización no gubernamental fundada en junio de 1998. La Red es una organización educativa independiente, sin fines de lucro, y la admisión de los estudiantes es libre, sin selectividad. Se estableció después de la aprobación de la nueva Ley de Universidades de la República de Serbia, como una reacción a la abolición de la autonomía universitaria y a la restricción de la libertad de la educación y la investigación científica.

¹⁹⁰ANDJELKOVIĆ, Branislava y DIMITRIJEVIĆ, Branislav, *O normalnosti, Umetnost u Srbiji 1989-2001; Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost* (Sobre la normalidad, el arte en Serbia 1989-2001; La última década: Arte, sociedad, trauma y normalidad) Belgrado, Museo de Arte Contemporáneo, 2005. pág. 119

desempeñado dos operaciones irreductibles para la vida cultural e intelectual de Serbia:

1. La afirmación desmitificadora del arte contemporáneo como un campo que está abierto a convertirse en una plataforma de refracción de lo estético y lo social, un componente crítico de la comprensión de la realidad y el reconocimiento de los sutiles efectos ideológicos de la “otra Serbia” que era un tabú intelectual y que ha llevado a la anticipación teórica de un reajuste futuro del país, de la autocracia a la democracia liberal.

2. La Escuela, por consiguiente, ha marcado los últimos años de gobierno de Milošević y el primer año de la “Nueva Serbia”, cuando de inmediato se constató la inexistencia de una ruptura fundamental con la matriz existente ideológica y, resultó que justamente en la crítica de la “otra Serbia” se encontraba el potencial de una comprensión crítica de la situación actual”.

La Escuela fue creada a partir de un curso, en el cual se ha mezclado: el Psicoanálisis Teórico, Historia del Arte y la Crítica de la Ideología. La Escuela fue fundada por un grupo de personas con ideas afines, que en conjunto decidieron poner en marcha algo que faltaba en Serbia. Los fundadores eran: Ješa Denegri, Branimir Stojanović, Martina Martić, Nevenka Daković, Branislava Andjelković, Branislav Dimitrijević y Ljiljana Blagojević.

El primer curso comprendía tres partes: la Teoría del Psicoanálisis, la Política Expositiva I y II y la Ideología en la Filmografía. Hubo una fuerte acumulación de la conciencia política dentro de un contexto apolítico. Los fundadores querían politizar la educación, para mostrar que la educación es esencialmente un hecho político o ideológico.

La Escuela era de carácter restringido. Los estudiantes, para acceder a la Escuela, tuvieron que pasar el examen “de interés” (no de conocimiento) que comprendía los temas que se impartían en la Escuela. Por la Escuela ha pasado un gran número de artistas, la primera admisión de los estudiantes a la Escuela fue experimental, con el propósito de ver como el método afectaba al trabajo de los estudiantes. Los alumnos admitidos fueron, entre otros: Vlada Nikolić, Žolt Kovač, Nikoleta Marković, Dejan Kaludjerović, etc.

La obra *Ritam* (Ritmo), de **Vladimir Nikolić**¹⁹¹, es vista como un ejemplo de la práctica de la Escuela de Historia y Teoría del Arte. El trabajo fue creado en 2001, se trata de una videoinstalación que muestra a cinco personas que se están santiguando. La acción está acompañada por el sonido de la música *tecno*. Las figuras del video son de un tamaño natural y están proyectadas al nivel del observador, lo que alude a la última fila de retratos en pinturas murales eclesiásticas de los monasterios e iglesias ortodoxas.



Ilustración 22. Vladan NIKOLIĆ. *Ritam* (Ritmo), 2001. Videoinstalación, 10', Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado

En relación con esta videoinstalación, **Dejan Sretenović**¹⁹², autor del catálogo, dice que **Nikolić** se sirve de la táctica de doble codificación con la intención de describir “la trans-identificación” utilizando la técnica de la inducción musical con el fin de producir un trance. Se refiere a un círculo de coerción ideológica. La repetición que, parafraseando a Lacan, no es solo un signo de la ausencia de una opinión crítica personal, sino que es la misma fuente de esta ausencia, o de una subordinación voluntaria. Si la “trans-identificación”, como decía Michael Leiris, es la relación entre el espíritu que, por así decirlo actúa y el individuo sobre el cual se actúa, entonces aquí tenemos una imagen blasfema de la profanación del trance

¹⁹¹Vladimir NIKOLIĆ (Belgrado, 1974). Se licenció en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en 1999, donde en el año 2005 terminó sus estudios de posgrado.

¹⁹²Dejan SRETENOVIC (Belgrado, 1962). Se licenció en el departamento de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía de Belgrado. En el período desde el año 1988 hasta el año 1994 fue director del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado. Desempeñó la función de director del Centro para el Arte Contemporáneo (Centro de Soros) 2000-01. Actualmente es curador jefe del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado. Ha trabajado en la redacción de la revista de artes visuales *New Moment* (1993-1997). Es autor de numerosos artículos sobre el arte. También es el curador de numerosas exposiciones en Serbia y en el extranjero.

religioso que, por así decirlo, actúa (los participantes de la *performance*, grabados en un tiempo real, de vez en cuando “caen” fuera del ritmo y intentan de nuevo “atraparlo” del mismo modo en que operan las ideologías). A través de la interpolación “entran en la cabeza” del sujeto que “espontáneamente” acepta sus ideas aplicándolas de un modo subconsciente¹⁹³.

Lo político se ha convertido en parte de la imagen de la Escuela, pero no en el nivel banal como la politización del arte o anti-político, por lo tanto propaganda, sino con el propósito de hacer política del arte.

No política en el arte, sino política del arte. La convicción de los docentes de la escuela era que hoy en día, el arte no puede actuar fuera del contexto, sin las referencias representativas, sin su relación con las ideologías, sin su relación con las políticas expositivas. Esto es lo que constituye la política del arte.

Durante el segundo año, las asignaturas impartidas eran: Psicoanálisis Teórico, el Nudo de la Imagen en lo Imaginario de lo Simbólico y Real, la Política Expositiva I y II, la Política y el Cine, los Márgenes Elusivos.

Establecieron la producción editorial con la revista *Prelom* (Rotura), la seña de identidad de la Escuela. El deseo de los fundadores de la revista era “introducir el virus” en el sistema a través de esta producción radical, con la intención de introducir una viva polémica en la esfera pública. La función de la revista *Prelom* era reflejar la práctica de la Escuela.

Cuando **Dra Branislava Andjelković**¹⁹⁴ se convirtió en la directora del Museo de Arte Contemporáneo, después del cambio del gobierno y la salida de Milošević, el 5 de octubre de 2000, a los docentes de la Escuela se les brindó la oportunidad de formar parte del Museo. Entonces lo que, en los tiempos de Milošević, fue considerado una escena alternativa, artística y crítica, después del mencionado cambio se convirtió en la opción oficial.

¹⁹³SRETENović, Dejan. *O normalnosti, Umetnost u Srbiji 1989-2001; Putovanje po slikama i fantazmima devedesetih*, (Sobre la normalidad, Arte en Serbia 1989-2001: El viaje a través de los imágenes y apariciones fantasmagóricas de los años noventa) Belgrado, Museo de Arte Contemporáneo, 2005. pág. 179

¹⁹⁴Véase nota de pie n° 56.

2.1 EL TRABAJO DE MILICA TOMIĆ: *XY UNGELÖST – RECONSTRUCTION OF THE CRIME*, COMO EJEMPLO DE ARTE POLÍTICO, SUBVENCIONADO POR LA FUNDACIÓN SOROS

Sin duda, una de las obras más polémicas ideada durante las protestas, es el trabajo de **Milica Tomić**¹⁹⁵ *xy ungelöst – Reconstruction of the Crime*. Se trata de una video-*performance*, una video instalación en dos canales, que fue mostrado, por primera vez, en el año 1997 en Serbia en el marco de la exposición *Ubistvo* (El asesinato), que era la segunda exposición anual del Centro para el Arte Contemporáneo de Belgrado (subvencionado por la Fundación Soros). Este trabajo es el único ejemplo en el cual un artista serbio habla del terrorismo de Estado en Kosovo. La idea de la obra surgió de las manifestaciones en los años 1996 - 97. La obra se inspiró en la actitud que tomó la artista respecto a las exclamaciones de los manifestantes dirigidas a la policía. Los manifestantes pedían al cuerpo policial del Estado que se fuera a Kosovo en vez de proteger de los ciudadanos al régimen de Milošević en la capital.

La artista explica la base política de su obra, con una distancia de diez años desde su creación diciendo que después de la exposición anual del Centro para el Arte Contemporáneo, se creó una doble tensión de anulación del significado político de su trabajo: el silencio al nivel local sobre su existencia y las acusaciones que definen el trabajo *xyungelöst* como exponente de la ideología de los derechos humanos, el mejor ejemplo de la corriente del “realismo a la manera Soros”, la forma más baja del género artístico -del arte político-.

Por otro lado, presentando este trabajo en el marco internacional se anulaba el contexto de la política local en que se creó la obra. Consecuentemente, el trabajo empezó a formar parte de una narrativa más amplia (antropografía, zona de perturbación, el Holocausto, la sociedad post-socialista, los conflictos de los Balcanes, etc.).

La artista continúa explicando:

Dado que el trabajo, sin estos estigmas ideológicos, era invisible y no se podía entender, creo que hoy, en el año 2008 es necesario explicar cuál

¹⁹⁵Véase nota de pie nº 92.

es realmente la base política de *xy ungelöst – Reconstruction of the Crime*. La idea matriz de este trabajo fue concebida durante los tres meses de manifestaciones ciudadanas. Hablo de las manifestaciones del año 1996-97, en las calles de las ciudades principales de Serbia, causadas por el robo de votos efectuado por parte del partido de Milošević en las elecciones locales.

En una de las marchas de protesta por las calles de Belgrado, el “paseo de la desobediencia civil” fue detenido por un cordón policial. Un grupo de los manifestantes, entre los que me encontraba, empezaron a gritar: “¿Qué estáis haciendo aquí? Id a Kosovo! Id a Kosovo! Id a Kosovo!”¹⁹⁶

Para mí, este evento era mi primera experiencia de carácter político y por esta razón de gran importancia. La situación en que me encontré, como individuo dentro de un grupo, con el que pensé que compartía la orientación política y también el antagonismo con el régimen, cambió completamente cuando oí a mis compañeros gritar: “Id a Kosovo!”

En este momento, comprendí que las ideas políticas de los manifestantes no son iguales, y que probablemente serían contradictorias. Comprendí que la simple división en los “pro y contras” ya no significaban nada. Incluso, “mi grupo de manifestación”, a pesar que todavía estábamos físicamente enfrentados con el cordón policial,

¹⁹⁶ Durante todo el periodo de los años noventa en Kosovo (entonces todavía, provincia del sur de Serbia) habían sido activas las instituciones paralelas de República Serbia, bajo el nombre de Provincia Autónoma de Kosovo y Metohija y las instituciones de los albanokosovares bajo el nombre República de Kosovo. Durante la década de los noventa, Kosovo se convirtió en un Estado policial, bajo el control de Belgrado. Kosovo había sido una zona de permanentes conflictos entre las autoridades serbias y la mayoritaria población albanesa. A principios del año 1990, cuando la guerra estalló en Croacia y Bosnia-Herzegovina, la mayoría de la población albanesa de la provincia, practicaba la resistencia pasiva, negándose a participar en las estructuras políticas de Serbia, no acudían a las elecciones ni al censo. Una vez que habían tomado las instituciones provinciales, las autoridades serbias bloquearon la mayor parte de las escuelas en lengua albanesa y dejaron de pagar los salarios a los maestros de las escuelas secundarias, de nacionalidad albanesa. Los albanokosovares comenzaron la construcción, no violenta, de las propias instituciones paralelas: escuelas, sanidad y el sistema tributario. Organizaron un sistema paralelo de escuelas privadas basado en donaciones e impuestos. El Gobierno de Milošević no permitía el desarrollo de instituciones paralelas en Kosovo y la policía serbia invadía con frecuencia las instituciones educativas y otras instituciones de los albanokosovares. Los miembros de las fuerzas de seguridad habitualmente maltrataron, detenido y golpeado a los profesores, estudiantes y administradores de las escuelas albanesas. Este periodo es considerado por los albaneses como el periodo del “régimen militar – policial, totalitario y salvaje”, en el que la población albanesa sufrió mucho. Los gritos de los manifestantes, a los que en su discurso se refiere Milica Tomić son relacionados con esto: ¿Qué hace la policía serbia en Belgrado, y a quien está protegiendo de los manifestantes (el pueblo serbio), cuando no es capaz de proteger a los Serbios en Kosovo, de los albaneses?

después de haber oído estos gritos, decidió ponerse al lado del Régimen.

Mi trabajo ha nacido como el fruto de la necesidad de definir mi voluntad política, para especificar mi orientación durante las manifestaciones¹⁹⁷.

La obra, *xy* habla de unas manifestaciones diferentes, las de antes del inicio de la guerra. Se inspira en las manifestaciones convocadas el 28 de marzo de 1989¹⁹⁸, en Kosovo en respuesta a la enmienda a la Constitución de 1974. **Tomić** prosigue:

En estas manifestaciones fueron asesinados treinta y tres ciudadanos de origen albanés, entonces ciudadanos de Yugoslavia. Basándome en las imágenes fotográficas de los civiles asesinados, he reconstruido la vestimenta de las víctimas. Invité a mis colegas, compañeros activos en el ámbito cultural y artístico de Belgrado, los que participaron en las manifestaciones de los años 1996-97 en Belgrado, para que vistiesen la ropa de las víctimas, a que posaran delante de las cámaras, y formaran parte de este trabajo. Debían definir su posición en relación con el terror y la política del terror. Los participantes no conocían la idea subyacente a este trabajo. Mi intención era acentuar el momento del reconocimiento.

¹⁹⁷TOMIĆ, Milica. *xy ungelöst – Reconstruction of the Crime*, [Documento de Word], cortesía de la artista. Véase el Apéndice. pág. 642 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

¹⁹⁸De acuerdo con la Constitución de Serbia del año 1974, Kosovo tenía de hecho estatus de unidad federal de la República Socialista Federativa de Yugoslavia (RSFY), aunque todavía era parte de Serbia. Los albanokosovares que constituían la mayoría absoluta de la población de Kosovo (77,4%), en la primavera del año 1981 empezaron las protestas estudiantiles pacíficas, exigiendo que Kosovo se convirtiera en la séptima república dentro de la federación Yugoslava. Los manifestantes kosovares llevaban las fotografías de Tito y el lema “Kosovo – república”, exigiendo el estatus de igualdad dentro de Yugoslavia, igualdad con todos los pueblos eslavos que tenían su propia república. Las autoridades yugoslavas, a los requerimientos de los estudiantes albaneses, respondieron, enviando JNA (El Ejército Popular Yugoslavo), lo que fue el primer caso del uso masivo del ejército contra los manifestantes, en la historia de la antigua Yugoslavia. Después de la sangrienta represión de las manifestaciones albanesas, surgieron muchos problemas, agravando las relaciones interétnicas en Kosovo e incrementando el odio hacia el JNA. En los años siguientes, los albanokosovares fueron víctimas de represiones y detenciones masivas. Un gran número de jóvenes, en su mayoría, estudiantes universitarios, en estos años dejaron Kosovo huyendo a Europa Occidental. Al principio del año 1989 las modificaciones anunciadas de la Constitución serbia provocaron la huelga general de los mineros albaneses en la mina Stari Trg (Plaza Antigua) cerca de Prístina. Milošević fue personalmente a Kosovo, pero no logró convencer a los albaneses a poner fin a la huelga general del 22 de febrero. El liderazgo nacional de Eslovenia, dirigido por Milan Kučan, dio su apoyo a los mineros en huelga en Kosovo. El día siguiente, el 28 de febrero, en Belgrado, ante la Asamblea federal, se manifestaron unos cientos de miles de personas, exigiendo una resolución urgente sobre la situación en Kosovo. En el mismo día, el 28 de febrero, la Presidencia de la antigua Yugoslavia aprobó el uso del ejército y decretó el estado de emergencia en Kosovo. Durante el estado de emergencia, las unidades especiales de la policía serbia, atacaron el pozo de la mina y sofocaron la huelga de los mineros. Fueron arrestadas cientos de personas, y el liderazgo de Kosovo fue sustituido el 23 de marzo del año 1989. El Parlamento de Kosovo, en un clima de ley marcial, aprobó las enmiendas constitucionales según las que perdió la autonomía original y de nuevo se le añadió la palabra Metohija en el nombre. Las unidades especiales de la policía serbia, el 28 de marzo del año 1989, abrieron fuego contra los manifestantes. La artista, Milica Tomić, en la explicación de su obra *xy ungelöst* sostiene que murieron 33 personas de etnia albanesa en este conflicto.

Ese momento que permite ver el paralelismo entre la brutalidad policial y el terrorismo del Estado empleados en ambas manifestaciones. Las del año 1989 y las de 1996-97. Quería que ese momento de reconocimiento se produjera en la misma exposición¹⁹⁹.

El patrón de este trabajo se ha tomado del programa en vivo de la televisión alemana *Aktenzeichen xy ungelöst* (xy archivos sin resolver). En este programa de televisión, muy participativo, se reconstruían los casos de asesinatos y crímenes. Los espectadores ayudaban a resolver los crímenes mediante la identificación de posibles situaciones, objetos y otros detalles del agresor. La artista abrió el espacio para que sus compañeros-artistas definan su posición política, tomando el papel de las víctimas en este trabajo. **Milica Tomić** explica:

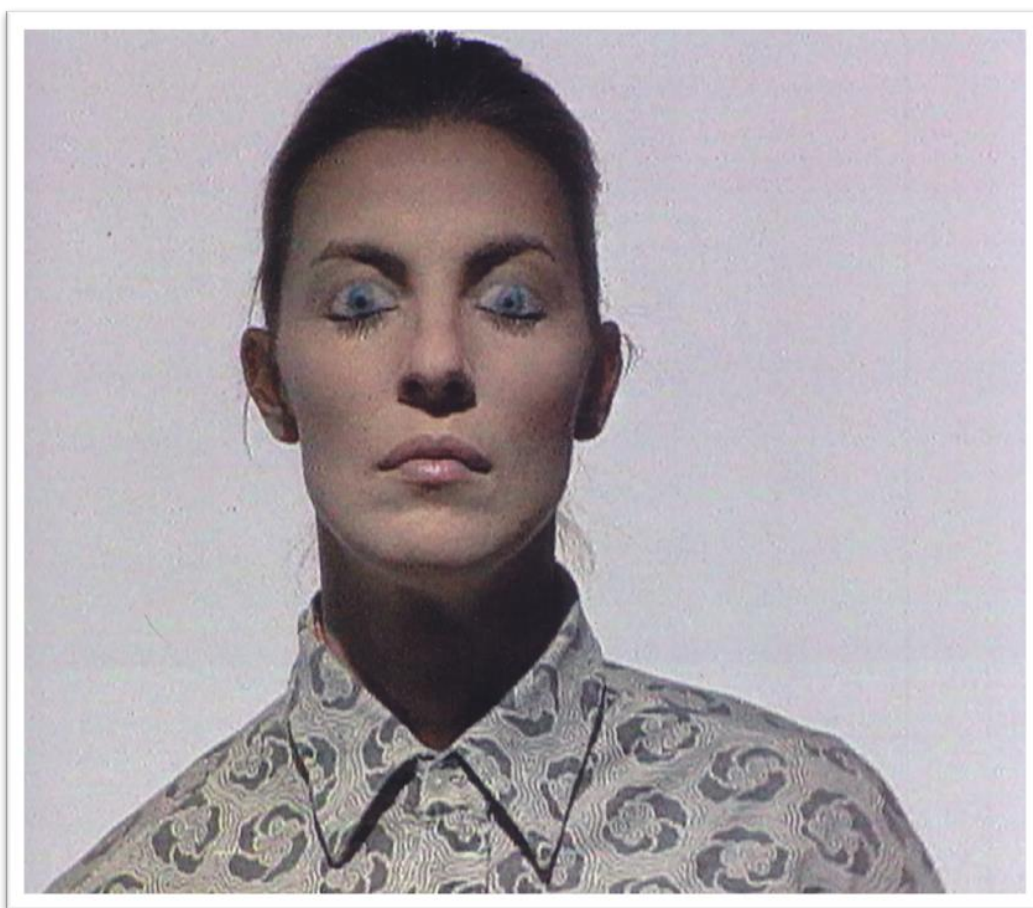


Ilustración 23. Milica TOMIĆ. *xy ungelöst – Reconstruction of the Crime*, 1996-97, Videoinstalación, 13'

Que mis colegas vinieran a la inauguración y que pudieran ver la

¹⁹⁹Ibíd. pág. 642 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

reconstrucción del crimen, que participaran vestidos con la ropa de las víctimas, abría la posibilidad de definir políticamente nuestra posición como artistas, trabajadores culturales y como ciudadanos. El sentido político de mi trabajo se puede entender de este modo. No se trata de visibilizar solamente la masacre y el terror contra los ciudadanos de otros grupos étnicos, o de dar importancia al contexto en que se creó este trabajo: las manifestaciones civiles en Belgrado en 1996-97. Tampoco, quiero proyectar la política y la ideología de la guerra de los años noventa. Lo importante es la forma en que este trabajo está estructurado, creando una única posición política, así como los enlaces que esta posición establece. El filósofo Agon Hamza de Priština dice: “Una obra de arte siempre tiene carácter político. Por eso debemos tener en cuenta, que fuera del ámbito de la política, el arte no existe. El arte tiene que ser un proyecto de emancipación y esta es la única manera en que el arte puede existir²⁰⁰”.



Ilustración 24. Milica TOMIĆ, *xy ungelöst – Reconstruction of the Crime*, 1996- 97, Videoinstalación, 13’

Esta video-instalación fue un intento de reconstrucción de los crímenes de Kosovo, donde fueron invitados a participar varios miembros del mundo artístico e intelectual de Serbia. Vestían la ropa que supuestamente pertenecía a los fallecidos, ropa que, después, reaparece en la gente joven, los que caen en la nieve en secuencias repetitivas, dejando las huellas de sus cuerpos dibujadas sobre la nieve. En

²⁰⁰Ibíd. pág. 643 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

la segunda proyección de esta instalación de dos canales, se veía cómo la propia artista se quitaba esta misma ropa. En su rostro, sobre los párpados cerrados, la artista ha dibujado sus ojos abiertos. Este trabajo era específico también por su procedimiento, por el modo en que fue creado. Muchos de los participantes eran introducidos en esta reconstrucción sin saberlo, ajenos al hecho de que estaban vistiendo la ropa de las víctimas de Kosovo, que se estaban transformando en los albaneses asesinados, mientras que otros lo hicieron como un gesto voluntario de solidaridad.



Ilustración 25. Milica TOMIĆ. *Xy ungelöst – Reconstruction of the Crime*, 1996- 97, Videoinstalación, 13'

Milica Tomić, hablando de su obra, en la conversación sobre *xy ungelöst – reconstrucción de un crimen*, abierta para el público, celebrada en Kuća legata, en Belgrado, el 15 de octubre del año 2008, dijo que esta era la primera vez en que se define claramente en relación con una situación política.

En esta misma ocasión, **Jelica Radovanović**²⁰¹, artista y amiga de **Milica Tomić**, que también participó en el trabajo comenta su posición política respecto a la obra:

Cuando participamos en la exposición *Asesinato*, realmente era un alivio hacer frente a estas cuestiones. Nos alegramos de que hubiera un espacio en el que estuviera permitido hacer esto. En este sentido, el hecho de vestir las vestimentas de las víctimas parecía una fiesta alegre. El contexto en que todo sucedió estaba determinado; todos sabíamos que se trataba de la Fundación Soros. Sabíamos que se trataba de un arte con dimensión política. Realmente, era liberador poder hablar de esto porque en ese momento era difícil encontrarse en cualquier contexto. Simplemente, no tuvimos oportunidad de encontrar un espacio público en el que pudieran participar treinta o cuarenta personas a la vez. Cuando apareció el trabajo, tuve una reacción emotiva muy grande hacía el mismo; no en el sentido de desesperación y miedo, sino de alivio. Me intrigaba, buscaba la clave del trabajo, por qué la gente reaccionó en masa de este modo. Lo importante de este trabajo es que está muy bien pensado, tiene un hechizo. Yo he reconocido el espacio en que el trabajo actúa como “el cuento de hadas acerca de una instancia justa”. Todos estos años vivíamos la amenaza de la muerte y la violencia. Los acontecimientos se sucedían de un modo totalmente irracional y caótico. Nos teníamos que enfrentar con el hecho de que no existía ni un solo caso en que la razón pudiese impedir el terror. El ser que aparece en el trabajo, el que ve con los ojos cerrados, siente, palpita, habla, está dando una dimensión debidamente grave al asesinato de los albaneses, o a cualquier otro asesinato en masa que ocurriera en torno a nosotros. Realmente, era liberador²⁰².

²⁰¹Véase nota de pie nº 81.

²⁰²Fragmento de la conversación sobre la obra *xy ungelöst – reconstrucción de un crimen*, abierta para el público, celebrada en Kuća legata, en Belgrado, el 15 de octubre del año 2008. Véase el Apéndice. pág. 644 y párrafo 2.

Para **Milica Tomić** esa masacre era la clave de todas las otras masacres. Para ella, esa era la primera vez que la violencia se encarnaba sobre la idea del Estado yugoslavo.

Jelica Radovanović añade que hasta el año 1996, ya habían ocurrido tantas cosas, que el crimen se empezaba a ver como algo normal. El trabajo de Milica funcionaba como “una trampa de un cuento de hadas”, descubriendo que existe una instancia razonable. El trabajo no estaba construido sobre un nivel banal de panfletos políticos, al contrario, los vinculaba de un modo inconsciente.

Preguntada ¿de qué modo ha reaccionado el público a la exposición? ¿Cómo han reaccionado los medios de comunicación? ¿Cuál era la respuesta del mundo artístico en ese momento?

Milica Tomić dice que el trabajo fue bien recibido en el círculo de artistas participantes. Pero allí terminó todo. La única entrevista sobre el trabajo se publicó en el periódico *Naša Borba*. Del trabajo no se ha hablado o escrito en ninguna parte. Posteriormente, la artista ha notado una aversión de la gente hacia este trabajo, sobre todo de parte de sus colegas. Es de suma importancia aclarar que este trabajo no es político, aunque su tema sea político (por ser el producto de los acontecimientos de los años noventa), sino porque con él, la artista ha logrado definir su voluntad política. El momento en que este trabajo se transfiere a un contexto diferente, en el entorno internacional, el trabajo pierde el sentido político que tiene en Yugoslavia.

Tomić a continuación añade:

Cuando se está hablando de la idea política del trabajo, me pregunto si puede existir una política del trabajo fuera de una situación específica en la que se ha concebido. En las exposiciones internacionales, se ha pensado que se trata de un trabajo político, porque están tratando precisamente esta temática. El artista ni siquiera tiene la oportunidad de explicar el modo en que fue creado el trabajo, cuál es su concepto, ni tampoco a quien realmente está dirigido. Durante la exposición en Nueva York, un grupo de judíos identificó este trabajo como una historia sobre el Holocausto. Claro, solamente han leído el título. Y cuando se exhibió

en Suecia, ellos lo vieron como un juego de tirarse sobre la nieve²⁰³.

Es evidente la lectura arbitraria dependiendo de la herencia cultural del observador sobre lo que la artista habla. En Yugoslavia, la lectura del trabajo era política por el tema y los tiempos que aborda. Mientras que en otros países dependía de la propia experiencia del observador (la audiencia). Lo que afirma que este trabajo podía ser aceptado más allá de las fronteras de Yugoslavia y, así, también fuera del contexto exclusivamente político.

Hablando del lenguaje de este trabajo, podemos decir que se puede ver claramente que una utilización abrupta del zoom simboliza los disparos. Esta obra consta de una fecha y de treinta y tres personas que aparecen. Es absolutamente apolítica como tal, con su visualidad. No tiene nada de provocativo, ni hay disparos, ni hay sangre. Sin embargo, los medios han definido a la artista, como una persona políticamente peligrosa y problemática por haberlo creado.

Branimir Stojanović²⁰⁴, filósofo y psicoanalista, que también participó, así explica las consecuencias del trabajo de **Milica Tomić**:

Tu obra no tenía nada que por sí mismo fuese explícito. Hasta entonces, nunca había oído hablar de ellos, treinta y tres albaneses asesinados. El hecho de que, en nuestra patria histórica, treinta y tres personas perdieran la vida ha sido encubierto completamente. Este hecho por sí solo bastaba. Es que siete años más tarde cuando has creado la obra, este suceso era una cosa terriblemente dolorosa de la cual no se podía hablar. Qué sentido tiene hablar ahora de Kosovo, particularmente de parte de los albaneses asesinados. He oído historias sobre ti que se reflejan en comentarios como: “ah, esa artista que hace cosas sobre los albaneses muertos”; de todos los problemas que tenemos, tú eliges hablar de los albaneses. Es una pena que no hubiera más artistas que se dedicaran a estos temas. Para mí era una válvula de escape poder participar en tu trabajo. Una obra que habla de gente de la que nunca había oído que murieran de ese modo. Que fueron asesinados tan cerca

²⁰³Ibíd. pág. 644 y párrafo 5.

²⁰⁴Véase nota de pie nº 94.

de nosotros, a una distancia de sólo trescientos kilómetros²⁰⁵.

En cuanto al Fondo de Soros, según la artista, este trabajo nunca fue para ellos algo presentable o algo que les satisficiera. Tampoco algo que seguía su política. Soros ha invertido una enorme cantidad de dinero en las tres exposiciones anuales del Centro para el Arte Contemporáneo. En cuanto uno estaba invitado a participar en una exposición de este tipo, significaba tener el dinero para producción. Por esta razón se ha creado una gran diferencia entre los propios artistas, visible en la producción de sus trabajos.

3. EL CENTRO PARA LA DESCONTAMINACIÓN CULTURAL

Como resultado del hecho de que las instituciones culturales oficiales habían tomado la posición del régimen, se crearon instituciones alternativas como lugares caracterizados por la libertad de expresión de los ciudadanos y artistas. El Centro para la Descontaminación Cultural (Centar za kulturnu dekontaminaciju CZKD), fue creado como un espacio dedicado a la producción y la exhibición del arte y la cultura contemporánea. Fue ideado como un lugar dedicado a la campaña antibélica, en contra de la política de la guerra en la antigua Yugoslavia.

El CZKD organizaba representaciones teatrales, exposiciones, *performances*, los “gestos públicos” culturales y políticos. Organizaba debates y conferencias con la temática de los derechos sociales y otras cuestiones sociales, cooperando con los programas culturales europeos. Realizaba proyectos sobre las lenguas minoritarias. Promovía la cooperación entre los sectores privado y público, particularmente en las áreas de cultura, de la mujer y de los derechos humanos.

Nikola Džafo pintor profesional que participó en la creación del Centro, abandonó súbitamente al poco tiempo pero continuó allí **Borka Pavićević**²⁰⁶,

²⁰⁵Ibíd. pág. 645 y párrafo 3.

²⁰⁶Borka PAVIĆEVIĆ (Kotor, 1947). Se licenció en la Academia de Arte Dramático y ha trabajado en los teatros de toda la ex Yugoslavia. Es fundadora del teatro “Nueva Sensibilidad” (*Nova osecajnost*). Al principio de los años noventa fue la directora artística del Teatro Dramático de Belgrado. Desde el año 1994 dirige el Centro para la Descontaminación Cultural, surgido del Círculo de Belgrado. Trabaja también en el mundo editorial. Ha escrito para las revistas y periódicos (*Susret*, *Književne novine*, *Nin*). Actualmente es cronista del periódico *Danas*. Ha sido condecorada con la Medalla de Legión de Honor de Francia.

dramaturga. Ella nos explicó lo siguiente:

El Centro para la Descontaminación Cultural fue fundado en 1995, basándose en la opinión de que, el arte o la cultura son política. Es decir que la desviación de ese principio es una aceptación de conformidad o consentimiento con el frenesí nacional y xenófobo general de aquellos años. Por esa razón, el Centro lleva un nombre así, queriendo decir que no va a poder ser de este modo, que el pensamiento crítico es algo emanante para la gente que piensa; y, que el acuerdo con la euforia en la Historia siempre ha tenido consecuencias. Empezamos a trabajar con la idea de desarrollar en primer lugar las actividades de teatro y artes plásticas, eventos y algo que denominamos “gesto persona”. En el año 1997, hemos trabajado con el ciclo *Conquistar la libertad* y con el tema *En lugar del teatro*. Así, que se debatía sobre si se debe suspender el teatro, mientras la gente se está matando en las calles. Romper con la actitud de “Yo solo quería actuar” y que “esto es solamente estética”. Se trata de una gran discusión, que se refiere al compromiso y participación de la gente del teatro, sobre lo que pensaban de la cultura, de la guerra, de la paz, en la que participaron consciente o inconscientemente. De este modo se formaba una actitud crítica hacia la guerra.

En ese sentido, destacan los acontecimientos famosos, como el de los artistas arrodillados ante el Teatro Dramático yugoslavo, que realmente fue la culminación del compromiso²⁰⁷.

Las actividades del Centro estuvieron apoyadas por el Fondo para una Sociedad Abierta de la Fundación Soros, así como por cientos personas que trabajaban, a cambio de nada, según **Borka Pavićević**. Todas estas personas, interpretes, teóricos historiadores, fotógrafos trabajaban muchísimo con un mínimo de recursos. El Centro era un lugar de diálogo.

El problema surgió en el año 2000, con el cambio de poder. **Pavićević** nos cuenta cómo se afrontó ese momento en el CZKD:

²⁰⁷Fragmento de la entrevista realizada a la Directora del Centro para la Descontaminación Cultural, Borka PAVIĆEVIĆ, licenciada en humanidades, en su despacho del Centro, 6 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 15, pág. 613 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

Hasta el año 2000 no habíamos cooperado con nuestras autoridades oficiales. Incluso en el año 1999, después de la intervención de la OTAN, tuvimos la policía aquí, dado que el periodista, Slavko Ćuruvija²⁰⁸, fue asesinado. Las Organizaciones no gubernamentales y los individuos eran el factor sospecha en el desarrollo de los eventos. *Politika* (el semanario más influyente de Serbia de Milošević) publicó un texto llamado *La quinta columna en la cultura*²⁰⁹, en el que nos acusaron de la quema traidora de la cultura serbia. Cuando se publicó este artículo, nosotros, en el Centro estuvimos esperando la llegada de la policía, lo que realmente ocurrió. Llegaron, bloquearon los ordenadores, se llevaron lo que necesitaban, buscaban probablemente a Bill Clinton aquí o, las pruebas de nuestra cooperación con la CIA, la NKVD, con el Mossad²¹⁰.

Pero en las artes visuales se producen a menudo sorpresas:

Hay una cosa milagrosa en las artes visuales. En aquel momento tuvimos una exposición de jóvenes artistas ucranianos y Ucrania era uno de los países de la comunidad internacional que todavía mantenía la relación con el régimen de Slobodan Milošević. Intervino Jerzi Ginzburg, que era entonces Jefe de la Misión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas. Bueno, por lo siguiente, Ucrania presentó una queja, preguntando por qué se estaba deteniendo la exposición de los artistas ucranianos en Belgrado, y al final la exposición tuvo que ser reabierta. Así que mantuvimos la exposición durante un periodo de tres meses. Esto es una de las grandes funciones de las artes plásticas en el rescate de este

²⁰⁸Slavko ĆURUVIJA (Zagreb, 1949 – Belgrado, 1999) fue un periodista y editor serbio, fundador de los periódicos *Nedeljni telegraf*, *Dnevni telegraf* y *Evropljanin*. El asesinato de Slavko Ćuruvija, en el Pascua del año 1999, durante el bombardeo de la OTAN de Yugoslavia se convirtió en el símbolo de la brutalidad del régimen de Milošević. No se ha descubierto aún quién ordenó el asesinato de Slavko Ćuruvija.

²⁰⁹La quinta columna es un término que se utiliza para un grupo de personas que secretamente, de modo organizado y masificado ejercen acciones subversivas contra un Estado o régimen. Falsamente se hacen pasar por sus leales súbditos y ciudadanos, apoyando en realidad la opción opuesta y enemiga. El término se utiliza con mayor frecuencia en el contexto del conflicto armado, describe a los individuos y los grupos que ayudan al enemigo, mediante la presentación de información confidencial y estratégica, ya sea a través de sabotajes o actos terroristas. La frase viene desde el comienzo de la Guerra Civil española, cuando el general del bando nacional Emilio Mola en el año 1936 en una radio emisión se dirige a los ciudadanos de Madrid, diciendo que hacia la capital, entonces bajo control republicano, estaban marchando cuatro columnas del bando nacional y que en la ciudad ya estaba la quinta columna, los simpatizantes nacionalistas que van a hacer un golpe por la espalda a los republicanos. El término ha entrado en el vocabulario de los republicanos, y fue adoptado por el periodista y escritor americano, Ernest Hemingway que lo utiliza para su obra del mismo título “La quinta columna”. Gracias a esto se extiende más allá de las fronteras de España, sobre todo entre los partidarios de la izquierda pro-republicana.

²¹⁰Ibíd. pág. 614 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

Centro cultural y su activismo de oposición. Si se hubiera tratado de una exposición alemana, entonces no sé quién nos hubiera reabierto. Si no fuera por el cinco de octubre de 2000, me pregunto qué hubiera sido del Centro. Por supuesto, cuando llegó el cambio de poder, nadie ha mencionado que *Politika* no debería haber publicado este tipo de texto²¹¹.

Y añade que los medios de la oposición (*Naša Borba*, la radio B92) se encargaban de difundir noticias del Centro en los medios. El periódico estatal *Politika* no fue benévolo hacia las organizaciones no gubernamentales. El CZKD fue una espina en el costado del régimen de Milošević, por el hecho de abogar a favor de una Serbia “pro-europea”, y fomentar las ideas que en la política dominante no estaban representadas. A menudo se les etiquetaba como enemigos del Estado y como dice la directora del Centro, también fueron cerrados. Pero a pesar de todo, el Centro ha seguido con su actividad y en los años noventa ofreció cobijo, entre otros proyectos, a las acciones del Arte Contemporáneo.

²¹¹Ibíd. pág. 614 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

CAPÍTULO IV: LAS INSTITUCIONES CULTURALES. SECTOR GUBERNAMENTAL

En el siguiente capítulo se hablará de las instituciones de la cultura nacionales, apoyados por el Estado. Las instituciones estatales estaban dirigidas por directivos en su mayoría afines con el régimen en el poder. Algunas instituciones han logrado preservar su neutralidad, gracias al hecho de que se produjo el cambio del gobierno de Belgrado en 1995.

En primer lugar vamos a ver el papel de La Facultad de Bellas Artes de Belgrado que fue fundada en 1937. En el largo periodo de siete décadas desde su fundación, se graduaron 2.419 estudiantes y 1.071 finalizaron los estudios de posgrado. Desde su inicio, más de ciento veinte artistas han trabajado como profesores con prestigio en Yugoslavia, de los cuales, quince eran miembros de la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia. Los fundadores y primeros profesores de la Academia de Bellas Artes fueron educados en el extranjero (París, Viena, Múnich y Budapest) y gracias a sus conocimientos, fundaron la Facultad de Bellas Artes, siguiendo los modelos de las facultades internacionales de este tipo. Desde el principio, las clases se impartían en tres especialidades: pintura, grabado y escultura.

Durante los años sesenta florecía el arte abstracto en Belgrado. Los profesores de la Facultad seguían esta corriente artística. Esta práctica continuará durante las décadas sucesivas, pero la Facultad va a ir incorporando también profesores que aportarán nuevas tendencias, como la Nueva figuración (*Nova figuracija*) o posteriormente, el Nuevo expresionismo (*Novi expresionizam*), siguiendo con la corriente de Nueva escultura de Belgrado (*Nova beogradska skulptura*). De este modo la facultad de Bellas Artes se fue renovando y actualizando constantemente, sin perder sus valores tradicionales. En 2006-07 la Facultad se incorporó al Espacio Europeo Universitario que sigue la Declaración de Bolonia, lo que conduce a la reactivación de la cooperación internacional en todas sus variantes.

La Facultad, en los años noventa, se convirtió en un refugio para la generación joven, que allí encontraba un escape de las duras condiciones de la vida cotidiana y la realidad de la guerra. Durante los noventa, la Facultad de Bellas Artes tenía un incremento de los estudiantes interesados en cursar la carrera.

En esta ocasión, vamos a reflexionar sobre el origen y el fenómeno de las galerías. Basándose en la literatura museológica se puede decir que el término "museo" en el sentido más amplio incluye: las galerías sin fines de lucro, los centros de arte, asociaciones que realizan ciertas funciones de los museos, pero que no necesitan tener su propia colección y por lo tanto, su trabajo se basa en la planificación, instalación y mantenimiento de las exposiciones. De esta manera, además de su función museística y galerista tienen un amplio abanico de actividades que pueden desempeñar, métodos de comunicación que pueden explorar y una amplia audiencia con la que pueden colaborar.

Es interesante decir que las primeras galerías fueron creadas en los elegantes salones de los castillos medievales franceses. Estos salones eran parte de la arquitectura del Renacimiento y a principios del siglo XVI, dentro de sus espacios empezaron a exponerse las obras de arte y las curiosidades. Eran diseñadas en forma de pasillos largos de carácter utilitario -llenas de pinturas y esculturas hasta el último hueco-, se asemejaban a los espacios expositivos de las galerías de arte de hoy en día. Las galerías han cambiado su forma y carácter desde el Barroco pasando por las museológicamente codificadas galerías públicas de los siglos XVIII y XIX, hasta el presente, de las que se puede decir que son diversas por su perfil y su política expositiva.

A principios de los años ochenta en los museos y galerías en Serbia comenzó la crisis de las actividades galerísticas. Existía la necesidad de una reorganización radical con el fin de poder cumplir con su cometido social. De hecho, esta crisis fue causada por la rebelión de los artistas conceptuales contra el sistema vigente de museos y galerías, y de su modo de evaluar las obras del arte.

Además de la Facultad de Bellas Artes, el objetivo de la siguiente investigación es la política expositiva de las tres instituciones dedicadas al arte que forman parte de las tres instituciones culturales más grandes y antiguas de Belgrado: Centro Cultural de Belgrado (KCB, 1957), el Museo de Arte Contemporáneo (MSUB, 1958) y la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (ULUS, 1919), que son financiados por el Estado y la Ciudad. Son, además, las instituciones culturales que se encuentran en el corazón de Belgrado.

Vamos a ver que el arte de los años noventa, a pesar de que fue crítico con la sociedad en el que se produjo, sin embargo, fue expuesto en las instituciones del Estado, como las galerías KCB y ULUS. El caso del Museo de Arte Contemporáneo es diferente porque en esta institución nacional de alta cultura, fue nombrado el director cercano al régimen de Milošević. Así que con este tipo de ideología, la política expositiva fue controlada por el régimen. En las instituciones nacionales de cultura se llevaban a cabo las exposiciones cuyo propósito siempre era fomentar y crear la identidad nacional, la conservación y protección de la identidad serbia y la revitalización de la fe ortodoxa.

La galería KCB es una institución que fue financiada al cincuenta por ciento desde los presupuestos estatales del fondo del Ayuntamiento de Belgrado y la otra mitad era autofinanciada. El Centro, durante los años noventa ha sido financiado por el Ayuntamiento, gobernado por la oposición, pero también ha recibido algunos fondos del presupuesto del Estado de Serbia de Milošević, mientras que una parte de los fondos se recibía del Fondo para una Sociedad Abierta de George Soros quien era considerado un enemigo del régimen. El programa del Centro nunca fue puesto en cuestión por sus financiadores.

Durante los años noventa, en Serbia en las instituciones de la Republica, se nombraba al personal leal al régimen de Slobodan Milošević. Los puestos directivos de estas instituciones se concedían por la línea del partido y no a través de concursos; mientras en el ayuntamiento de Belgrado las circunstancias eran un poco más liberales, ya que estaba gobernado por la Oposición.

La Asociación de Artistas de Serbia (ULUS) como institución estaba experimentando una prolongada crisis desde el año 2000. Se cuestionaba la necesidad de una asociación de artistas como tal. Sigue funcionando de acuerdo a la ley de la era Milošević, porque el nuevo Gobierno aún no ha adoptado una nueva ley sobre las asociaciones artísticas.

El Museo de Arte Contemporáneo fue durante los años noventa el testigo de la política nacionalista del régimen en el poder. En el museo, sin ninguna referencia al signo de contemporaneidad que llevaba en su propio nombre, se han celebrado los eventos y exposiciones basadas en premisas nacionalistas referenciadas a un pasado mítico.

En este punto, tenemos que destacar que, en la Serbia de Milošević, la tendencia dominante en el arte era su acercamiento a todas las corrientes populistas, las que respaldaban al régimen. Esta política se confirmó con la destitución del director del Museo del Arte Contemporáneo de Belgrado, en el año 1993.

1. EL CAMBIO DE LAS INSTITUCIONES DE CULTURA ESTATALES COMO CONSECUENCIA DE LA POLÍTICA NACIONALISTA

Para conocer las políticas expositivas de las galerías oficiales nos hemos basado en el testimonio fundamental, como crítica de arte, de **Darka Radosavljević**²¹² que dice que resulta que la mayor parte de las obras seleccionadas, fueron expuestas en los espacios oficiales, en las principales ferias y eventos y con esto se ha demostrado que, al menos en cuanto al hecho de exponer, los espacios de las galerías no eran cerrados a las nuevas tendencias artísticas, y que los profesionales responsables, más o menos tenían una cierta sensibilidad.

Se puede suponer, según **Radosavljević** que la política oficial no tenía interés en lo que estaba sucediendo “en los márgenes” pero estaba muy interesada en lo que ocurría en las instituciones nacionales (El Museo Nacional y el Museo de Arte Contemporáneo). Es justamente aquí donde se puede ver cuáles eran los límites. En las instituciones nacionales se llevaron a cabo exposiciones, realizadas específicamente para apoyar o crear una identidad nacional basada en las leyendas sobre una nación que proviene directamente de las amebas, sobre la Batalla de Kosovo, sobre Nikola Tesla, sobre la genialidad que se manifiesta en la superioridad de producción de las corbatas, sobre los artistas famosos de la diáspora, de cuya existencia antes y después de esto, no se sabía nada ni tampoco de su papel en la escena internacional. Para estas exposiciones, sí que se editaban catálogos de calidad y también se hacía una promoción a través de los medios de comunicación.

Sin embargo, destaca **Radosavljević** que durante los años noventa se celebró en el Museo Nacional, el ciclo *La Experiencia de la Memoria* 1995/1996 de los autores,

²¹²Darka RADOSAVLJEVIĆ (Belgrado, 1960). Licenciada en Historia del Arte en la Universidad de Belgrado. Fundadora de la Asociación artística Remont.

Irina Subotić y Gordana Stanišić en un marco en el que fueron presentados muchos trabajos de la generación, llamada “alternativa”, la generación de la década de los noventa. En el Museo de Arte Contemporáneo se llevó a cabo la exposición *Rezime* (*Resumen*). También muchas otras exposiciones interesantes fueron presentadas en el salón del Museo de Arte Contemporáneo. En las galerías de menor tamaño se organizaban también exposiciones de calidad, pero para cuya producción y presentación no había dinero. Podemos decir que no es del todo cierto que los espacios que pertenecían al gobierno se cerraron por completo a los artistas, sólo que las exposiciones de las artes visuales contemporáneas fueron ignoradas, en tal medida que nunca cerraron ninguna exposición, aunque su contenido se oponía claramente a la política del régimen²¹³.

Pero también hemos buscado la opinión de otras personalidades relevantes, como la de **Čedomir Vasić**²¹⁴ el rector de la Universidad de las Artes de Belgrado quien nos dijo, sobre los cambios en las instituciones culturales durante los años noventa, lo siguiente:

Las instituciones estaban en ese periodo bastante marginadas. Muchos de los empleados de la cultura trataban de mantener su puesto especialmente porque sabían que no se trataba de una situación permanente. Desde el año 1996, cuando se produjo el cambio del gobierno en las ciudades, cuando el Partido Socialista perdió las mismas, el cambio ya había comenzado, a pesar de que los fondos eran controlados por el gobierno central. De hecho con el tiempo se produjeron los cambios políticos.

En cuanto a los museos, el Museo Nacional fue saqueado en ese momento. Una pintura de Renoir desapareció y aquel acontecimiento fue la señal para efectuar el cierre del Museo.

El Museo de Arte Contemporáneo tenía una administración bastante arrogante, que fue nombrada por el Estado. Se cuestionaron tantos problemas de identidad, sobre todo sobre la identidad nacional: lo que era un tema vigente había provocado un ambiente bastante esquizofrénico

²¹³RADOSAVLJEVIĆ, Darka. *REMONT REVIEW – Beogradske umetnička scena devedesetih*, (La escena artística de Belgrado en los noventa), Belgrado, REMONT Asociación Independiente de artistas, 2002. pág.8-9

²¹⁴Véase nota de pie nº 140.

dentro de las instituciones. Las que no tenían claro lo que estaban haciendo y todavía menos lo que deberían hacer. Las instituciones experimentaron un declive y asimismo se produjo una caída del estatus social. Durante el mandato del Gobierno Socialista, dirigido por el Partido Comunista²¹⁵, todavía existía la conciencia del valor que aporta la Cultura, que en esos tiempos tenía algún tipo de apoyo y organización. Durante los años noventa todo este apoyo y organización desapareció²¹⁶.

Estábamos interesados en saber a qué se debía que los cambios producidos en el Gobierno en el año 2000 fueron más dramáticos para el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo Nacional que para el Centro Cultural, y para esta cuestión contamos con el testimonio de **Danica Prodanović**, directora del Centro Cultural de Belgrado, que nos explicó lo siguiente:

Estas instituciones fueron afectadas por los cambios porque eran financiadas por los fondos de las repúblicas, las que componían la República Federal de Yugoslavia (Serbia y Montenegro).

Fue un cambio de poder, en línea con el cambio político. Entonces hay un cambio al nivel de la ciudad, el SPS²¹⁷ (El Partido Socialista de Serbia) deja el gobierno y se establece un gobierno democrático. En ese momento fui nombrada a propuesta del Consejo. Antes de mi llegada al puesto de dirección, el director era del partido SPS. Ni entonces, ni ahora yo estaba afiliada a ningún partido, no era políticamente activa.

En el Museo Nacional y el Museo del Arte Contemporáneo, así como en otros museos y archivos, los acontecimientos se desarrollaron de este modo. Estas instituciones estaban divididas entre la ciudad y la República. Una situación de esta índole la tuvimos en el Teatro Nacional y otras instituciones dirigidas por la República. En el nivel de la ciudad, las condiciones eran un tanto diferentes y algo más liberales.

²¹⁵Se refiere al régimen de Tito, desde los años cincuenta hasta su muerte en 1980.

²¹⁶Fragmento de la entrevista realizada al Rector de la Universidad de las Artes de Belgrado, Čedomir VASIĆ, artista plástico, en su despacho del Rectorado de las Artes de Belgrado, Belgrado, 7 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 3, pág. 554 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

²¹⁷El Partido Socialista de Serbia o SPS (en serbio: *Socijalistička partija Srbije*), es el partido político de ideología socialista, fundado en 1990, por Slobodan Milošević.

De forma más descriptiva, como artista plástico y escritor, **Mileta Prodanović**²¹⁸ comenta los cambios que han ocurrido en las instituciones culturales:

Las instituciones culturales han cambiado, han caído en manos de personas incompetentes, fácilmente manipulables. Los programas no eran tanto una acción ideológica organizada, ya que el régimen de Milošević era un caso único. Igual que el “titoismo” fue el sistema de “socialismo de la deuda”, el régimen de Milošević fue en el sentido ideológico, el lugar vacío de la ideología. Su único motivo era su supervivencia, la de su esposa y sus dos hijos dementes, su permanencia en el poder. Milošević fue, según la necesidad, nacionalista o internacionalista. Todo según fuera oportuno. Así, él no tenía ninguna ideología, ni siquiera a nivel cultural. Había traído a gente para crear algo que se pareciese a un programa para las instituciones del Estado. Desde el año 1996, con el cambio en el gobierno de la ciudad, hubo una rápida consolidación de las instituciones de la ciudad, incluyendo el Centro Cultural de Belgrado. En la segunda mitad de la década de los noventa, hubo un espacio y plataforma para la presentación de una producción normal y decente en las artes visuales. Y en cuanto a la literatura, desde 1993, existen casas editoriales que trabajaban sin problemas²¹⁹.

El frenesí general del nacionalismo ha llevado al colapso de la política cultural que existía durante el régimen comunista en la antigua Yugoslavia. En aquellos tiempos había conciencia sobre el valor de la cultura, que tenía el apoyo institucional. Pero durante los años noventa, dado que el sistema completo se derrumbó, las instituciones culturales se adentraron, por un lado en una nueva idea de amparar la conciencia nacional serbia o, por otro, se dirigieron a la crítica atroz de las recientes circunstancias políticas (los tiempos de Milošević).

²¹⁸Véase nota de pie nº 26.

²¹⁹Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 541 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

2. LA FACULTAD DE BELLAS ARTES (FLU) DE BELGRADO COMO REFUGIO

No obstante la Facultad de Bellas Artes también sufrió perturbaciones y una crisis interna de valores, pero afortunadamente, sin consecuencias a largo plazo. Unos once estudiantes fueron admitidos sin prueba de habilidad, con el visto bueno del Decano, que poco después fue destituido de su cargo. El pintor y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en los noventa, **Čedomir Vasić**²²⁰, nos comenta:

Me parece que en el sistema educativo la situación era un poco mejor que en las otras instituciones culturales. Que la misma sociedad trató de preservar las personas que tenían el auténtico valor. Ésta era la manera de la Facultad de Bellas Artes. Hemos logrado evitar la introducción de las personas por las vías de la amistad y el nepotismo a la Facultad. La ley de 1998 que otorga una gran autoridad al Decano, no fue utilizada para desequilibrar las relaciones dentro de la institución. Tal vez había un número mayor de estudiantes que se incorporarían a la Facultad, no habiendo cumplido las características demandadas. Pero cuando en el año 2001, once estudiantes, con la complicidad del decano, trataron de inscribirse sin haber pasado un examen adecuado, el decano fue despedido. Como profesor de la Facultad de Bellas Artes, pienso que en estos tiempos, existía un buen ambiente de trabajo en la Facultad²²¹.

Reconociendo el trauma general de la sociedad en crisis, la situación en la Facultad de Bellas Artes, durante la década de los noventa, ha sido igual de complicada, explica el profesor **Čedomir Vasić**:

En cuanto al ambiente que reinaba en la Facultad, podemos decir que se trataba de un ambiente y unas condiciones de mera supervivencia. Se trataba de preservar un concepto de Escuela basado en la creatividad y sostenido sobre los pilares de los valores artísticos auténticos. En aquel momento, la Facultad de Bellas Artes era una especie de refugio para

²²⁰Véase nota de pie nº 140.

²²¹Fragmento de la entrevista realizada al Rector de la Universidad de las Artes de Belgrado, Čedomir VASIĆ, artista plástico, en su despacho del Rectorado de las Artes de Belgrado, Belgrado, 7 de octubre de 2008. Véase el Apéndice entrevista nº 3, pág. 554 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

todas las personas que se negaban a participar en manifestaciones sociales regresivas. Considerando como tales: los campos de batalla de Bosnia, la nueva realidad socialo la aparición de un nuevo (sub)producto de la guerra, el llamado *turbo-folk*²²².

Y continúa diciendo que la clase media en Serbia, la que sostenía la actividad de un número de artistas, desapareció en estas condiciones. Emergió una nueva clase, la clase de los especuladores de guerra y su sistema de valores, de los que ya se ha hablado en esta tesis.

Así que, en este sentido, prosigue **Vasić**:

La Escuela fue un refugio. Lo que resulta especialmente evidente en el número de candidatos que solicitaron la admisión en las Escuelas de Arte. Fueron los números más altos que jamás se han registrado en solicitudes: con más de 250 candidatos en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado, algo inaudito. En los años precedentes concursaron 150–200 candidatos. Considerando los números, la diferencia no parece tan grande, pero porcentualmente la diferencia es enorme. Los jóvenes que crecieron durante la década de los noventa se negaban a hacer frente a la situación en la cual se encontraban. Recurrían a algo que estaba más allá de la realidad de la guerra, como una fuente de libertad. En un momento, la Facultad había aceptado un número exagerado de estudiantes, mucho más de lo que permitían sus capacidades y posibilidades²²³.

Y es que **Čedomir Vasić** opina que las obras creadas en los tiempos de guerra, llevaban el sello de su tiempo, o fueron marcadas por el sello de un deseo de huida. Algunas obras mostraban claramente los sentimientos que determinaban la identidad nacional del autor, este hecho es comprensible ya que el país estaba inmerso en un conflicto internacional, que desde el punto de vista de las autoridades se veía como una guerra civil. Muchos de los estudiantes habían vivido las experiencias de la guerra. Se acumuló una gran cantidad de sentimientos negativos, y todo esto fue la base de una nueva experiencia, de una percepción del mundo que ha generado sentimientos muy profundos: fuente de las nuevas creaciones artísticas con un

²²²Ibíd. pág. 552 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

²²³Ibíd. pág. 552 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

remarcado sello de calidad.

Cada época lleva su propio sello. La nueva calidad de la que estoy hablando estaba fundada en las vivencias y en una nueva conciencia impregnada de madurez, que en aquel tiempo no tenía nadie en Europa. En comparación con la producción artística europea, las obras creadas durante estos tiempos, estaban marcadas por la seriedad y gravedad de su contenido²²⁴.

Pero todo estaba ligado a los tiempos:

De ninguna manera podemos olvidar la más grande inflación del siglo XX, que ha alterado la idea de valores, dando la vía abierta al relativismo. Tal tendencia, pienso esta aún vigente. Otro hecho que no era tan visible en nuestro país era la aparición de las nuevas tecnologías, que condujo a un salto cultural, que ha relativizado los postulados de la forma del pensamiento y de la comprensión del mundo. Estas son las premisas sobre las que la sociedad funcionaba. El arte ha intentado responder a estos cambios con su abandono de los medios tradicionales²²⁵.

Así pues, el aumento del número de estudiantes en la Facultad de Bellas Artes, habla de este cambio de valores o de la relativización de todo el Sistema. Lo que le quedaba a una persona joven en estos tiempos de desesperación, era escuchar la llamada de su propio talento. No eran los tiempos en los que se pensaba en los planes a largo plazo o, el tiempo en que normalmente se decide estudiar una carrera con más proyección, contando con un futuro próspero. Reinaba la desorganización.

Es posible que cuando una sociedad está arrinconada, cuando el círculo de oportunidades se reduce, entonces se suele recurrir a lo elemental, a la llamada del instinto primario o, en el caso de los artistas, a la creatividad.

Los estudios de arte ofrecían, sino la esperanza de un cambio posible o una posibilidad de arreglar la realidad, un refugio seguro y un modo de evasión. Un sentimiento de que uno no era parte de la grisura de las calles de la ciudad, de la frustración que se había convertido en agresión y en incertidumbre. Las Escuelas de Arte ofrecían la esperanza de que en algún lugar aún quedara un grano de

²²⁴Ibíd. pág. 553 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

²²⁵Ibíd. pág. 553 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

humanidad, de moral y belleza.

Pero para tener también la perspectiva de la otra parte, es decir, la de los estudiantes, hablamos con **Ivan Grubanov**²²⁶, un joven artista, que describe la Facultad de Bellas Artes desde su perspectiva de estudiante en 2012. Describe el curso de sus estudios en la segunda mitad de los años noventa, para después compararlo con las experiencias que ha tenido como estudiante de postgrado en la Universidad de Ámsterdam.

Me licencié en Bellas Artes, en el año 2001, en Belgrado, en el Departamento de Pintura. Los primeros años eran bastante interesantes, a pesar que eran tiempos esquizofrénicos de los años noventa, en los que no podría decir cuál de las impresiones era más fuerte: la guerra, las sanciones, la pobreza, lo de crecer y madurar o simplemente el hecho de dedicarse al arte. Los dos primeros años fueron divertidos, pero durante el tercer año empezaron los bombardeos; y, a mitad del año la facultad permaneció cerrada hasta el final del curso. En estas circunstancias decidí cambiarme de departamento, tengo que decir que los siguientes tres años fueron un verdadero bodrio. El único deseo era que todo terminara de una vez. Trabajé más en mi casa de un modo independiente, que en la Facultad. Antes de terminar el 5º año de la Facultad solicité la admisión a la Rijksakademie en Holanda, me parecía la más interesante que se pudiera encontrar. Realmente el programa ha resultado interesante con los artistas visitantes. Durante los años 2002-03 me quedé allí. Se trata de un instituto de postgrado, dedicado a estudios de doctorado. Le caracteriza una estructura muy abierta, con profesores visitantes. Los estudiantes trabajan en sus propios estudios; a su disposición están los técnicos y cuentan con un presupuesto. En lugar del modo clásico de profesor-tutor, los artistas visitantes acuden a los estudios de los estudiantes de un modo regular. Diría que es una especie de curso avanzado de postgrado. Por lo general, a los estudiantes admitidos se les exige que encuentren una fuente de financiación. Me refiero a las instituciones como el Ministerio de Cultura y Educación o una Fundación. En esos tiempos, pienso que tampoco ahora, ninguna

²²⁶Véase nota de pie nº 159.

institución se disponía a patrocinar los estudios de los estudiantes de Serbia, así que los holandeses se vieron obligados a cubrir los gastos de mis estudios²²⁷.

Pero los problemas eran evidentes, y **Grubanov** los pone de manifiesto. Las quejas son numerosas, tal como nos lo narró:

Aquí he formulado algunos de mis intereses. En Belgrado me di cuenta de que tengo un problema con el modo en que funciona la Facultad y que tengo un problema de articular todo lo que ocurre en el contexto sociopolítico. En Belgrado, tenía que responder, de alguna manera, a través de la expresión artística, creando un arte que fuera capaz comunicarse con la realidad social. Es en Ámsterdam dónde gracias a la ayuda de algunos extraordinarios artistas y técnicos, empecé a solucionar el mencionado problema. Aunque mi interés se dirigía hacia la pintura, en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado, mi experiencia estaba paralizada. La información sobre las tendencias artísticas contemporáneas mundiales era escasa. No fuimos parte de un sistema capacitado para ofrecer las soluciones artísticas innovadoras, en concordancia con los tiempos actuales. La caída de la escena artística yugoslava de los años noventa ha causado una brecha muy profunda. No conseguía encontrar una respuesta adecuada a través de los medios de dibujo o la pintura. No me refiero solamente a los acontecimientos sociales, también la respuesta al espíritu de los tiempos, de lo que me rodea, de lo que sucede, de lo que debería ocurrir, una especie de catarsis social y espiritual. Estuve vagueando, sentía el peso de los problemas sin solución. Pienso que los profesores de la Facultad no tenían ninguna motivación, que no les importaban ni lo más mínimo los intereses o sensibilidades de los estudiantes. Su trabajo era simplemente automático. El colmo de la hipocresía es el hecho de que los profesores y los asistentes vinieran a la clase dos veces a la semana para hablar con un número aproximado de 40 estudiantes. Esto no es serio. Son la gente que recibe un sueldo del Estado y seguramente asumen que ellos son tan

²²⁷Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Ivan GRUBANOV, en su estudio, Belgrado, 4 de marzo de 2012. Véase el Apéndice, entrevista nº 6, pág. 571 y párrafo 5 y 6. (trad. de la doctoranda)

brillantes que no tienen que dedicar su atención a nadie²²⁸.

Las expectativas cambiaron cuando este estudiante pudo salir al exterior, fuera del país:

Cuando me marché a Ámsterdam, uno de mis tutores fue Luc Tuymans. Él ha tenido una enorme influencia sobre mí. Él era en aquellos años el pintor holandés más reconocido. Hablo de un hombre que estaba dispuesto a dedicar varias horas a los estudiantes interesados. La conversación con él no se limitaba solamente a los aspectos técnicos del trabajo; se extendía a los intereses generales de la expresión artística y también las tendencias sociopolíticas actuales. Con la distancia, miro al tiempo que he pasado en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado como un tiempo perdido²²⁹.

Durante los años noventa, la Facultad de Bellas Artes de Belgrado, así como todos los aspectos de la sociedad, tenían que hacer frente a la supervivencia material.

Durante el bombardeo de Serbia en el año 1999, la Facultad fue obligada a cerrar sus puertas en el último semestre académico. Debido a la situación social general de los años noventa, la Facultad sufrió una cierta pérdida de calidad. De la conversación con **Ivan Grubanov** deducimos que la Facultad fue incapaz de competir con las escuelas de arte europeas.

Debido al bloqueo económico y cultural impuesto por la comunidad internacional, se paralizaron todo tipo de intercambios culturales con los países extranjeros. Ese aislamiento afectó también a la Facultad de Bellas Artes. Todo lo que era normal en la enseñanza artística en los países europeos, por ejemplo, profesores visitantes, material y asistencia técnica a los estudiantes, en la facultad de Bellas Artes de Belgrado no se pudo ofrecer a los alumnos. A causa de la política del régimen en el poder, a los estudiantes se les privó de cualquier modalidad de becas que concedían las organizaciones internacionales. La Facultad no tenía mucho que proporcionar a los estudiantes en estos duros años noventa. A la Facultad se le pudo reprochar que cayó en un automatismo y rutina. Principalmente, la falta de iniciativas creativas en la relación entre profesor-alumno y la indiferencia del profesorado para mantener el

²²⁸Ibíd. pág. 572 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda)

²²⁹Ibíd. pág. 572 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda)

nivel de la institución en la que trabajaban.

Lo que faltaba era poder distanciarse, lo que hubiera permitido observar los eventos sociales ocurridos, y facilitar su colocación en un contexto más amplio, ya que todos (profesores y alumnos) tuvieron un rol activo en esos años, lo que les convertía en testigos del caos social generalizado.

3. EL CENTRO CULTURAL DE BELGRADO (KCB)

Tenemos también el testimonio de la directora del Centro Cultural de Belgrado, **Danica Prodanović**, del año 2008, que cuenta cuál era la posición de esta institución en los noventa y cómo ha conseguido mantener su propia autonomía.

Trabajo en el Centro Cultural de Belgrado desde 1995, el año en el que se produjo el cambio del gobierno de la ciudad (el año en que Milošević pierde el poder en las ciudades). Así que mi nombramiento fue después de las protestas ciudadanas que sucedieron en la segunda mitad del año 1996. Soy directora desde el año 1997. Cuando empecé a desempeñar mi cargo de directora, me encontré con una institución que estaba en buenas condiciones, me refiero al personal y la financiación. El fundador del Centro es el Ayuntamiento de Belgrado. En aquel momento el Centro era una institución que se autofinanciaba en un cierto grado. Desde el año 2000, la situación es estable, pero la financiación programada ha sido siempre problemática e insuficiente, por lo que el programa del Centro era en gran parte autofinanciado. De las cuarenta personas que trabajan aquí, la mitad de sus sueldos son financiados por el ayuntamiento de la ciudad, que es su fundador, y la otra parte de los trabajadores se financian con los fondos privados del Centro²³⁰.

Esto es algo que no fue habitual en una institución pública. Por otra parte, la independencia económica permitía la libertad a la hora de llevar a cabo los

²³⁰Fragmento de la entrevista realizada a la Directora del Centro Cultural de Belgrado Danica PRODANOVIĆ, en su despacho en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 16, pág. 614 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

programas del Centro. Después de la aprobación del programa por el Consejo del Centro, la Asamblea tuvo que dar el visto bueno del mismo. Durante los años que está en el puesto, la directora dice que no tuvieron ningún problema en los términos de intervención o censura de los contenidos del programa, aunque el Centro ha desempeñado su actividad durante los cinco últimos años de gobierno de Milošević. En aquel momento la oposición estaba en el poder, lo que fue una circunstancia atenuante. Sin embargo, a la hora de realizar algunos proyectos grandes, como fue el caso del Salón de Octubre, el Centro tuvo que buscar medios adicionales de financiación del Ministerio, que en estos años estaba en la oposición. Sin embargo, el Centro fue siempre apoyado. **Prodanović** continúa:

Siempre hemos insistido que no se esconda el apoyo de algunos que estaban en ese momento considerados como una opción política hostil o inadecuada. Me refiero al Fondo para una Sociedad Abierta, que ha financiado gran cantidad de nuestros proyectos. En nuestra Casa, el tipo de apoyo recibido, ha sido siempre transparente.

A menudo, las obras expuestas tenían una temática explícitamente política, por consiguiente, en contra del sistema de entonces, y en contra del sistema político de ahora. Nunca hemos tenido problemas. Nuestra Casa se ha construido sobre una muy buena base, y nunca hicimos un mal programa. Creo que la cuestión de la calidad es muy importante. A mí me parece que en esos años, el campo de la cultura no se consideraba como un sector peligroso. La opinión de los políticos de entonces era que la prohibición podría producir una mayor ventaja a los opositores que el posible daño que causaría. La pregunta es: “¿Cuánto contenido de nuestro trabajo realmente llega a un público amplio y en qué grado, los políticos lo perciben cómo una posible provocación peligrosa, que podría tener impacto sobre el electorado?” Creo que la cultura, como un medio de la lucha política estaba en ese momento bastante marginada.

En nuestra institución, además de artes plásticas, se presentan programas, muy críticos, de cine y literatura. Estos programas trataron unas cuestiones muy dolorosas, tanto históricas como políticas; y, también, tratamos las cuestiones que se referían a las condiciones de los grupos étnicos minoritarios, las que en el periodo del conflicto eran las

más vulnerables. Se organizaron programas en los que hemos tratado de invitar a los partidarios de opinión contraria, incluidos los representantes del Gobierno, que raramente respondían a la invitación. El inconveniente, en el caso de organizar un debate entre la gente que comparte la misma opinión es que se trata de una reunión de un pequeño grupo de gente que no forma una masa crítica²³¹.

En aquellos años, conseguir hablar con un ministro o un alto cargo era muy difícil, pero tampoco ahora es fácil.

Aunque el Centro cultural de Belgrado representaba un tipo de exponete de la opción democrática, nunca había aceptado ser un lugar de reunión para cualquier partido político. Por la opinión de la directora del Centro, una institución tan pequeña, en este sentido quedaría políticamente demasiado señalada.

4. LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS PLÁSTICOS DE SERBIA (ULUS)

La Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (ULUS), existe desde 1919 y actualmente consta de alrededor de dos mil miembros. Para conocer su trayectoria acudimos a preguntar a **Dragoslav Krnajski**, artista plástico y presidente de ULUS en el período 1998-2002, quien nos respondió a las cuestiones sobre la trayectoria de la Asociación durante el tiempo que comprende la década de los años noventa:

ULUS lucha por la supervivencia. Tenemos que tener en cuenta la política cultural que este estado desarrolla respecto a los artistas y asociaciones de arte. La ley que ha entrado en vigor en el año 1992, no ha cambiado desde entonces. La ley está concebida, de tal modo, que ha dado preferencia a ciertos tipos de asociaciones de artistas. También hay que subrayar que la nueva élite política, en vez de trabajar en el desarrollo de la legislación y su mejora, en realidad ha obviado algunos artículos de la mencionada ley, justamente las partes que eran favorables a los artistas y asociaciones de arte. Por consiguiente, los artistas

²³¹Ibíd. pág. 615 y párrafo 1 y 2. (trad. de la doctoranda).

autónomos apenas logran sobrevivir. Desde el año 2000 hasta hoy día, se sigue cuestionando la profesión de artista autónomo y si la misma como categoría debe sobrevivir o no. En cuanto a los estudios, para los artistas, no se ha visto ninguna mejora. El Estado está evitando ya desde muchos años una ley más avanzada y progresiva en el sector de la cultura. De hecho, parece que todos los grupos políticos están de acuerdo con esta ley que se hizo en los tiempos de Milošević. Resulta que todos han luchado contra algo cuyas leyes hoy están respetando, y además están funcionando bajo sus normas. Han pasado ocho años y todavía estamos intentando cambiar la ley de cultura. Creo que la ley tiene que ser mejorada. Debe ser actualizada respecto a la función de la cultura en la sociedad, la posición del artista y el papel de las asociaciones de arte. Ahora estamos en el momento en que se ha hecho una cierta clase de proyecto de ley, por supuesto, imperfecta. Hay muchos malentendidos en relación con la problemática actual. Me refiero a la incomprensión de los responsables de los ministerios, que están mal informados respecto a las cuestiones que deben tratar y no están dispuestos de hacer un análisis más profundo. Existe también una cierta tendencia de pensar que las asociaciones de arte no tienen razón de existir; y que lo que hay que hacer, es cerrarlas o simplemente, que no deben contar con una financiación estable, ya que resulta que las Asociaciones de Arte molestan en esta sociedad, porque son percibidas como el legado de las épocas pasadas²³².

Estábamos interesados en saber si se podría decir que ¿cómo un miembro de la escena alternativa de la década de los noventa se acercó a ULUS con la esperanza de que algo iba a cambiar? **Krnajski** nos explica:

Hemos intentado introducir algunos cambios en la institución, teniendo en cuenta el periodo transcurrido desde el año 1996 y el estatus de ULUS en los años noventa. Las modificaciones se hicieron durante los años 1996 y 1997, y yo tomé el puesto de la dirección en el año 1998. Fui el presidente de la Asociación durante un periodo de cuatro años. Era un

²³²Fragmento de la entrevista realizada al Presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (1998-2002) Dragoslav KRNAJSKI, artista plástico, en su estudio, Belgrado, 17 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 5, pág. 568 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

tiempo complicado en la actividad de la Asociación, porque implicaba un periodo de actividad en un contexto social muy polarizado. En primer lugar, la gestión de la ciudad estaba dirigida por la oposición y el gobierno del Estado estaba en las manos de gobierno actual. Posteriormente, he dirigido el Comité de Coordinación de Asociaciones de Arte de Serbia, que comprendía el trabajo conjunto de 13 asociaciones de arte. El propósito del Comité era de influir sobre el Estado, los legisladores y los cambios legislativos en la materia de soluciones que mejorarían la posición de los artistas y el arte, relacionado con todas las asociaciones y el campo de la cultura. Antes de eso, participé en la fundación de Led Art (El arte congelado), en el año 1993 y, luego nos hemos incorporado al Centro para la Descontaminación Cultural (CZKD) (sector no gubernamental). Con ellos hemos trabajado en un proyecto conjunto, durante dos años que comprendía la conexión del CZKD y Led Art. Después salí de Led Art, porque estaba comprometido con la asociación²³³.

Pero la impresión que se tiene es que ULUS ha permanecido como un lugar ajeno a los integrantes de la escena alternativa, y cuando se lo preguntamos, **Krnajski** nos contestó lo siguiente:

Es una cuestión de ULUS, que debe tratar de cambiar la programación de algunos de sus conceptos. Es importante saber que ULUS está, en una parte, orientado exclusivamente a sus miembros. Una parte de los integrantes de la escena alternativa no son miembros de la asociación. En este sentido, la asociación, cambiando algunos de sus conceptos, podría motivar a los artistas para que expongan. ULUS opera bajo el principio de los concursos y esto desalienta a los artistas de renombre. Creo que la orientación debería de ir en la dirección de invitar a ciertos artistas. Este concepto no es incompatible con la política del trabajo de la Asociación y ciertamente mejoraría la calidad de las exposiciones que ULUS tiene en su programa. Porque, debido al tema de búsqueda de financiación de los fondos del Ayuntamiento, ULUS se enfrenta a una seria competencia de

²³³Ibíd. pág. 568 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

las galerías de la ciudad²³⁴.

Naturalmente esta perspectiva desde “dentro” de la Asociación, exige su contraste con el exterior, para lo cual acudimos a la artista plástica **Jelica Radovanović**²³⁵ que expone su opinión sobre ULUS:

La transición aquí ni siquiera se ha iniciado. El arte no debe y no puede ser lucrativo en todos sus segmentos. Los países desarrollados tienen mecanismos para estimular la producción del arte que no tiene un carácter comercial, el arte que no se puede comercializar con éxito. Ellos tienen el mercado del arte. Tienen las poderosas instituciones que se basan en el mercado. Nosotros tenemos un gran ULUS, pero nadie sabe cuál es su verdadera función. Debería ser una asociación profesional, gremial, que protegiera los derechos e intereses de sus miembros. Pero también aparece como un organismo que promueve a los artistas. Tiene una galería, organiza las exposiciones, tiene gran número de miembros de los cuales muchos están inactivos. Tiene todos los males posibles que puede tener una organización grande. Cuando se repartía el dinero a las instituciones culturales, ULUS recibía una gran cantidad de ese dinero, y lo ha gastado sin sentido. Se cubrían las pensiones y la seguridad social de un montón de gente que no pertenecía al mundo del arte. El gobierno está tratando de liberarse de ULUS e intenta disolverlo. El problema es que, paralelamente, no se está construyendo una nueva red a través de la cual el arte podría funcionar²³⁶.

Según los testimonios de **Krnajski** y **Radovanović**, ULUS sigue existiendo, a pesar de que representa una carga social; y, que hasta ahora no encontró una solución para proteger a los artistas.

²³⁴Ibíd. pág. 570 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

²³⁵Véase nota de pie n° 81.

²³⁶Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 11, pág. 595 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

5. EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MSUB)

Y así llegamos al Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado, buque insignia del Arte y espejo de la Nación. El director **Zoran Gavrić**²³⁷ fue sustituido de modo violento y, de inmediato fue nombrado el nuevo director, el pintor, **Radislav Trkulja**²³⁸. Una persona que no era precisamente un simpatizante de la práctica artística contemporánea, pero él era la persona adecuada para el régimen político de estos años, “como representante de la matriz nacional–populista, que, aunque sin éxito, trató de cambiar por completo la base de la actividad del museo”²³⁹. Empiezan a salir y promoverse las obras de los pintores serbios, las que llevaban una clara nota del cristianismo ortodoxo, de las victorias históricas del pueblo serbio sobre las otras naciones y de la identidad nacional como algo sublime y sobre todo excepcional. Esta corriente de pintores serbios se reunió alrededor del nuevo director, el hecho es que no ha dejado un impacto duradero sobre la escena del arte, pero el museo ha cerrado sus puertas a la “otra línea”, al arte visual que podía competir en los concursos a un nivel mundial.

Jelica Radovanović, describe las circunstancias en las cuales fue nombrado el nuevo director y cómo era exponer en el museo como un miembro de “otra línea”:

Cuando aquí comenzaron los cambios políticos, al principio de la década de los noventa, cuando Milošević había comenzado a instalar su gente, Zoran Gavrić quien era director del Museo de Arte Contemporáneo fue despedido. Gavrić era un hombre que optó, en estos años, por ignorar el poder del Gobierno, el Museo en esos tiempos no tenía ninguna actividad. Esta fue su reacción ante la situación política. Justamente cuando Dejan, mi marido, debería haber tenido una

²³⁷Dr. Zoran GAVRIĆ (Valjevo, 1949). Licenciado en la Facultad de filosofía, en la Universidad de Belgrado, en la cátedra de Historia del Arte. En la misma facultad termina su posgrado con el tema *Iconologija Ervina Panofskog*. (Iconografía de Erwin Panofsky). Su tesis doctoral es *Prošireni pojam umetnosti Jozefa Bojsa* (El concepto expandido del arte de Joseph Beuys). Actualmente es profesor titular en la Facultad de Artes Aplicadas de Belgrado.

²³⁸Radislav TRKULJA (Kladovo, 1938). Graduado en la Academia de Bellas Artes de Belgrado en la clase del Prof. Djordje Andrejević-Kun, en el año 1963. Terminó los estudios de postgrado en el taller del Maestro Krsto Hegedušić, en Zagreb en el año 1965. Maestro pintor desde el año 1965. Miembro del ULUS (La asociación de Artistas plásticos de Serbia) desde el año 1964. Desde el año 1993 al año 2000 fue director del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado.

²³⁹ANDJELKOVIĆ, Branislava / DIMITRIJEVIĆ, Branislav, *O normalnosti, Umetnost u Srbiji 1989-2001; Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost* (Sobre la normalidad, el arte en Serbia 1989-2001; La última década: Arte, sociedad, trauma y normalidad) Belgrado, Museo de Arte Contemporáneo, 2005. pág. 18

exposición en el Museo, que estaba prevista hacía mucho tiempo, el Gobierno destituyó a Gavrić y puso a Trkulja. A continuación experimentamos la presión de la opinión pública para que Dejan no expusiera su obra, como una señal de protesta. Pero nosotros pensamos que esto sería una equivocación, porque, el único idioma que hablamos nosotros, es este idioma. Es completamente absurdo negarse a sí mismo el derecho de la expresión y la lucha a través de la expresión en una situación como esta. El Museo no es propiedad de Trkulja. El Museo es nuestro, vamos a pasar por alto a Trkulja. Él nunca nos habría elegido. ¿Por qué vamos a hacerle el favor de callarnos? Así que a pesar de la presión de algunos de nuestros buenos amigos, aunque pareciera que actuamos en contra de Gavrić, lo que no era cierto, decidimos exponer. Aquellos que en estos años decidieron luchar desde el silencio, no sé dónde están ahora, no existen²⁴⁰.

Trkulja hizo una selección de artistas, la mayoría de ellos eran sus amigos, para la Bienal de Venecia del año 1999. Escultores y pintores que eran elegibles, ya que ellos de ninguna manera pondrían en duda la realidad de la guerra de Yugoslavia. Lo anacrónico de sus trabajos, de ningún modo formaba parte de la escena artística contemporánea.

5.1 LA POLÍTICA EXPOSITIVA DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DESDE LA DESTITUCIÓN DE SU DIRECTOR

Entre los miembros de la junta del museo se encontraba el artista **Dragoš Kalajić**²⁴¹ que fue la persona clave del movimiento anti-modernista, promovió la

²⁴⁰Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 11, pág. 592 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

²⁴¹Dragoš KALAJIĆ (Belgrado, 1943-Belgrado, 2005) era un pintor serbio, periodista, escritor y miembro del Senado de la República Srpska. Se licenció en la Academia de Bellas Artes de Roma en el año 1966. Fue un pintor de nuevas formas de hiperrealismo. Ha expuesto en Roma, Milán, Bruselas y Belgrado. Además de pintar, se dedicaba intensamente y a la escritura, publicando varias novelas y ensayos. Escribió prólogos y editó varios libros sobre filosofía. Como periodista, ha publicado artículos en numerosas revistas y periódicos. Fue el editor de la revista *Duga* y corresponsal de la agencia de noticias serbia Tanjug en Italia. Fue director de la Galería Progres en Belgrado. Dragoš Kalajić fue senador de la República de Serbia en la primera sesión del Senado en el año 1996.

ideología del programa nacionalista serbio y, como **Milić de Mačva**²⁴² lo hizo en los medios de comunicación, y se convirtió en una persona muy conocida fuera del ámbito del arte. (De estos artistas y su trabajo se hablará más adelante).

Dragoš Kalajić fue co-autor de la exposición con la que las autoridades tenían previsto inaugurar la nueva orientación del Museo de Arte Contemporáneo. La exposición se titulaba *Balkanski istočnici Srpskog slikarstva XX veka* (Los orígenes balcánicos de la pintura serbia del siglo XX) y fue el resultado de una estrategia ideológica para crear una perspectiva histórica del arte serbio en el siglo XX, que no formulaba su identidad en las tendencias modernistas existentes. En la muestra, se expusieron pinturas en su mayoría figurativas, que versaban sobre la temática del interés nacional, de clara intención mediática y promotora del régimen de Milošević. Se representaba el cristianismo ortodoxo, en la forma de pintura tradicional con elementos fantásticos (semejante a la de **Milić de Mačva**, inspirada en las obras del Bosco y el Renacimiento del norte europeo); la mitología nacional (la Batalla de Kosovo y los santos mártires serbios) y, la simbología étnica (las insignias ortodoxas y la heráldica serbia).

La sustitución del director del Museo de Arte Contemporáneo tuvo como consecuencia una mirada anti-museística y anti-artística a la contra del arte conceptual y sus desafíos. **Dragoš Kalajić** en el catálogo de la exposición intentó convencer a los lectores y visitantes de esta muestra que nadie antes de él estaba suficientemente cualificado para representar y explicar la pintura contemporánea serbia. Pretendió establecer unas claras líneas de continuidad en relación a la historia serbia antigua como la más auténtica de las que se desarrollan en los Balcanes. No cuestionaríamos esta muestra si se hubiese celebrado en una remota provincia de Serbia, en una galería local y no como es el caso, en una institución museística y científica como es el Museo de Arte Contemporáneo. Esta exposición señala el inicio del anti modernismo intransigente.

²⁴²Milić STANKOVIĆ con el nombre artístico Milić de Mačva (Belotić, Reino de Yugoslavia, 1934-Belgrado, Serbia y Montenegro 2000), fue un famoso pintor serbio. Se licenció en la Academia de Bellas Artes en el año 1959, en Belgrado. Durante el periodo 1964-65 disfrutó de una beca en París. Desde el año 1959 empezó a exponer individualmente. Miembro de ULUS (Asociación de artistas plásticos) desde el año 1960. Fue uno de los 13 miembros del grupo Mediala, fundado en el año 1958. Los miembros del grupo eran: Leonid Šejka, Olja Ivanjicki, Miro Glavurčić, Vladimir Veličković, Kosta Bradić, Ljuba Popović, Dado Djurić, Vladan Radovanović, Uroš Tošković, Milovan Vidak, Siniša Vuković y Svetozar Samurović. En sus pinturas predominan la iconografía apocalíptica, (troncos flotantes, bolas ardientes e icebergs). Sus modelos de inspiración fueron el Bosco, Brueghel, Ivan Generalić y Salvador Dalí. Su arte es una mezcla de surrealismo figurativo y arte naif. Además de la pintura, su actividad se expande también a la arquitectura, la escultura y el ensayo.

Kalajić de nuevo mostró su aversión hacia el arte moderno y la vanguardia. Ya en el pasado, durante los años setenta, **Kalajić** fue productor y al mismo tiempo presentador de la serie de televisión *Ogledalo 20-tog veka* (Espejo del siglo XX), en la que trataba por todos los medios de humillar y desprestigiar las obras de los artistas del siglo XX (salvo la pintura metafísica de De Chirico, Dalí y Magritte). Por otra parte, se podrían señalar una gran cantidad de textos escritos por él, en varias ocasiones, siempre en antagonismo con el arte contemporáneo. El Arte que simplemente no entendía y que, por tanto, negó y rechazó.

Esta exposición simbolizó el espíritu de la época de los años noventa y la política oficial. De hecho, en el Museo de Arte Contemporáneo preludiaba el cambio de la exposición permanente del arte yugoslavo del siglo XX que, de acuerdo, con el concepto nacional vigente debía haberse convertido en la exposición del arte serbio del siglo XX. El objetivo era borrar la memoria de la idea de “fraternidad y unidad de las naciones y nacionalidades de Yugoslavia”, idea motriz de la antigua Yugoslavia.

La mencionada muestra se “autopostulaba”, en realidad, como la representación de la opinión pública y del auditorio más profesional, que no cuestionaba este tipo de misiones artísticas y llevaba un objetivo de adoctrinamiento nacionalista. Las razones podrían encontrarse en el hecho de que el público que acudía a las muestras de arte, durante los años noventa se redujo al pequeño círculo profesional, ya que el nivel de vida había caído de forma extrema.

El nuevo director del Museo reprochaba a la anterior administración del museo su implicación insuficiente en la organización de las exposiciones y que, su trabajo en los últimos cuatro años, desde el año 1989 hasta el año 1993, no era eficiente. Sin embargo, durante los cuatro años mencionados, se celebraron más de cien exposiciones, un promedio de veinticinco al año. De acuerdo con lo que podía verse de las exposiciones organizadas por el Museo del Arte Contemporáneo, en el año 1994 se inauguraron doce exposiciones, seis de ellas procedentes del programa que el nuevo director había heredado de la administración anterior.

En el último período del mandato del director saliente, **Zoran Gavrić**, el museo había comprado, o adquirido, noventa y nueve pinturas, cuarenta y dos esculturas, doscientos ocho grabados, setenta y dos dibujos, y sesenta y cinco obras de la colección de nuevos medios. Según los datos del museo, durante el año 1994 se

adquirió solamente un cuadro. La nueva dirección del Museo, conjuntamente con la Administración encabezada por la Ministra de Cultura dilapidaba los recursos del Ministerio de Cultura para la adquisición de obras con claro carácter *kitsch*, como fue la compra de obras de pintores no acreditados. Estos creadores se dedicaron a engañar la opinión pública con sus historias sobre su pseudo-arte, con la declaración de supuestas ventas a precios muy cotizados de sus obras en el extranjero, con sus biografías inventadas²⁴³.

En todo caso, la sustitución del director del Museo del Arte Contemporáneo, **Zoran Gavrić**, sucedió bajo condiciones inexplicables.

La única cosa en que **Gavrić** insistió en el momento de la destitución fue la transferencia de las responsabilidades: la entrega de ese Tesoro Artístico perteneciente al Patrimonio Nacional no se había efectuado de forma establecida, ni legal. **Gavrić** había recibido el registro de más de siete mil objetos artísticos de su predecesor y lo que debía de hacer era entregar este tesoro del Patrimonio Nacional a su sucesor de una manera legal, firmando los inventarios y las actas de sucesión.

Gavrić no recibió la notificación de su destitución del cargo de manera institucional, pero se le notificó que la noticia del nombramiento del nuevo director general sería anunciada en todos los medios de comunicación. Como ejemplo de esta manifiesta irregularidad y despotismo de parte de los representantes del Ministerio, el Presidente y el Primer Ministro de Serbia fueron informados por fax.

El trabajo llevado a cabo por el nuevo director general de museo, **Radislav Trkulja**, colocado en el puesto para que el “espíritu de ilustración nacional” fuese reintroducido en esta institución científica de la alta cultura, se iniciaba con dos pleitos por rescisión de contrato. El conservador más joven del Museo tenía unos cincuenta años, ya que los cinco comisarios con la llegada de **Trkulja** por diversas razones habían abandonado la Institución. En la Junta de Directores del Museo trabajaba personal no cualificado en los trabajos de gestión profesional. Nunca hasta este momento había ocurrido que en la Junta de Directores del museo estuviesen, por ejemplo, carpinteros o guardias de seguridad, sino sólo aquellos cualificados para el trabajo -los conservadores-. En este periodo hubo robos de obras y daños a las mismas.

²⁴³Nos referimos concretamente a la obra de Dragan Malešević-Tapi que se describirá más adelante.

Una de las acusaciones respecto a la política anterior del Museo, fue que había promovido poco los intereses del pueblo serbio. Esta afirmación carece de fundamento, ya que en las colecciones permanentes del Museo, el arte serbio estuvo representado en una relación de setenta *versus* treinta por ciento de toda la antigua Yugoslavia y, esa relación fue también respetada en la programación orientativa del Museo.

CAPÍTULO V: EL COMPROMISO ARTÍSTICO

En este capítulo se abordará el compromiso artístico durante los noventa y en los años 2000. Vamos a ver que la responsabilidad de los artistas serbios -basándonos en las entrevistas- en los años noventa fue bajo la presión –aumentando con los años- de los medios extranjeros, debido a que esperaban algún tipo de respuesta a las circunstancias de la guerra y de la desintegración del país, así como el compromiso contra el gobierno de Milošević.

Veremos el modo de expresar su compromiso, estando activos y resistiendo las circunstancias. Muchos de los artistas que anteriormente no tenían trabajos comprometidos, durante los años noventa empezaron a expresar su compromiso con la sociedad a través de sus obras que reproducían el clima del tiempo actual. Por regla general, reiteran que estaban evitando tratar la política diaria, dado que no querían politizar su arte.

Presentaremos algunos ejemplos de arte peligroso, que al final no tuvo repercusiones por parte del régimen.

En el tema que trata las consecuencias de la guerra en el arte de hoy, revisaremos: la división de la escena artística a partir de los cambios democráticos; la pérdida de la oportunidad de participar en la escena mundial como nación; el pesimismo dominante entre los artistas ante los cambios democráticos; y la incapacidad de los artistas serbios de superar los efectos del aislamiento de los años noventa.

Abordando el tema del compromiso en el arte en los años 2000 vamos a ver cómo se transformó el compromiso según nuevas circunstancias y apertura del país hacia las integraciones europeas. Así pues, empezaron a aplicarse los temas característicos para las sociedades europeas, tales como los derechos de las minorías étnicas, religiosas, sexuales, diálogo intercultural, la integración europea, una nueva identidad europea, la crítica social, paralelamente a la transición, la integración europea y temas de candente actualidad que la sociedad considera esenciales.

En los años 2000, los artistas tienen más conciencia política y están bajo una menor influencia de la Academia como escuela, y más influenciados por los acontecimientos de la segunda mitad de los años noventa en un nivel teórico.

1. EL ARTE COMPROMETIDO Y LOS ARTISTAS QUE VIVIERON BAJO EL RÉGIMEN DE MILOŠEVIĆ

En el catálogo de la Segunda exposición anual del Centro para el Arte Contemporáneo, los autores del texto *Ubistvo 1* (Asesinato 1) destacan la existencia del arte que cuenta con el contexto social del tiempo actual –se trata de un arte concienciado que, siendo comprometido, no deja de ser arte-. Y prosiguen que es sintomática la conversación que un historiador de arte escandinavo mantuvo durante los noventa, con la gente del Museo nacional de Belgrado. A su pregunta (parecida a muchas de aquel entonces, que hacían los visitantes de fuera, poco informados y no muy benévulos) ¿cómo es posible que durante los últimos años no se haya desarrollado ninguna importante práctica artística crítica, que directamente se referiría a las circunstancias sociales? La respuesta de uno de los curadores del Museo (el argumento de las respuestas a menudo se basaba en invocar el mito de la autonomía de arte, cosa que los firmantes del texto también tuvieron que hacer con frecuencia) fue que una práctica así sencillamente serviría a las necesidades del momento, sin ofrecer valor que no sea sujeto a un tiempo concreto, o sea, no sería un acto artístico inmortal. El mandato intencional de la historia del arte en Serbia vivió los momentos confusos de una convicción pseudo-religiosa: el auténtico artista crea para la posteridad, esto debe ser su intención singular, mientras que el éxito de la ejecución de tal intención se mide por la intensidad de su resistencia al contexto en el que vive, dicen los autores del texto. Y continúan su observación con que cierto número de artistas desde luego no aceptaban este reparto de tareas y no se aislaban del contexto presente, demostrando, al menos, que son conscientes de la catástrofe económica en que vivían. Durante la guerra hubo proyectos que operaban con la necesidad de comprometerse, tanto de los artistas como de los espectadores²⁴⁴.

Pero ¿qué es arte comprometido realmente? En la misma exposición se dice que el arte políticamente comprometido, no tiene como fin destruir el sistema o cambiar la ideología, porque sencillamente es consciente que esto sería imposible, dado que el arte ocupa tan sólo un espacio virtual, por mucho que en este espacio también habitemos. Los autores del texto demuestran que el ejemplo más conocido en la

²⁴⁴ANDJELKOVIĆ, Branislava; DIMITRIJEVIĆ, Branislav: *Ubistvo 1* (Asesinato 1), Segunda exposición anual del Fondo para una Sociedad Abierta – Centro de arte contemporáneo, Belgrado, 1997. pág. 20-22 y párrafo 2 y 3.

historia del arte moderno, de la pintura política es, sin duda alguna, Guernica de Picasso. Sin embargo, un crítico estadounidense que pone en duda la relevancia de todo arte político, también pone en duda la importancia de este cuadro concreto, diciendo que este famoso cuadro político del siglo XX, tantas veces reproducido y universalmente conocido, no ha cambiado el régimen de Franco ni por un ápice, no ha influido que la vida del dictador se acortase ni por un día siquiera²⁴⁵. Esto es cierto, sin duda alguna, continúan los autores del texto, pero nadie en su sano juicio puede esperar que un sistema cambie porque él pinte un cuadro, grave un video o construya una instalación, dando otro ejemplo del arte comprometido del artista político más famoso de la actualidad, Hans Haacke, diciendo que él ni siquiera tiene esta intención de una manera directa, por mucho que sus trabajos intervengan en la realidad social inmediata. Concluyen que la razón por la que alguien, a pesar de todo, tiene la necesidad de producir arte político, no reside en la cuestión si el arte es capaz de cambiar el mundo, sino en la capacidad del arte de cambiarse a si mismo respecto al mundo y en su intención de corroer e irritar los mecanismos ideológicos que le están amenazando²⁴⁶.

Las preguntas sobre el compromiso en el arte se multiplican: ¿Sentían los artistas la necesidad de actuar en contra del régimen represivo de Milošević? ¿Eran estos los temas dominantes o se trata de las lecturas posteriores a la obra, como sostiene **JovanČekić**²⁴⁷, que intentan situar la obra en el contexto del tiempo en que surgió? ¿Es verdad que la política diaria ha sido la parte íntegra de la práctica artística? Según algunos testimonios, en los años noventa hubo un exceso de tiempo libre. Muchos artistas se entretenían con su trabajo, se dedicaban a una obra durante meses, sin ganas de acabarla. ¿Era esto una huida de la turbia vida cotidiana? ¿Es posible que la guerra haya cambiado la expresión intrínseca del artista? ¿Es idóneo crear en los tiempos de guerra, o no? ¿Existía o no una necesidad inherente del artista de ser comprometido?

Según **Čekić**, el acto creativo es en sí un compromiso, en las circunstancias del bloqueo, de la inflación, de las sanciones. Por otra parte, **Todosijević**²⁴⁸ compara los

²⁴⁵HUGHES, Robert, citado por Wendy STREINER en: *The Scandal of Pleasure*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, pág. 37-38

²⁴⁶ANDJELKOVIĆ, Branislava; DIMITRIJEVIĆ, Branislav: *Ubistvo 1 (Asesinato 1)*, Segunda exposición anual del Fondo para una Sociedad Abierta – Centro de arte contemporáneo, Belgrado, 1997. pág. 22-26 y párrafo 3.

²⁴⁷Véase nota de pie nº 166.

²⁴⁸Véase nota de pie nº 32.

grados de compromiso de los demás con sus respectivos regímenes dando el ejemplo de cualquier museo de los Estados Unidos, de Florida a Alaska, donde no se encuentra ni una sola obra que se refiere a la guerra. Quizás algún que otro cartel. Y ahora, los mismos americanos esperan del arte serbio, por algún exhibicionismo político suyo, a que tenga algo en contra de Milošević. El artista se pregunta si ¿hay en América algo en contra de la guerra de Vietnam?

Al fin y al cabo, el informalismo, después de la Segunda Guerra Mundial, ha sido profundamente existencial, y sin embargo no es un arte explícitamente político, comenta **Todosijević** que últimamente estuvo en Venecia donde hubo una exposición de Picasso, titulada *Joy of Life*, que reunía sus obras de 1945 a 1948. En ellas, no había ni rastro de aquella Europa exhausta, destrozada, devastada, humillada, nota el artista, llamando a Picasso ¡Aquel comunista famoso! Como si hubiera venido de alguna otra época. Por otro lado, prosigue **Todosijević** existe toda una pléyade de artistas franceses del informalismo, Wols, Fautrie y los demás, que experimentaron este drama en un nivel existencial. Es cierto que el artista tiene que estar consciente de la situación política. Incluso el activismo político por medio del arte tiene sentido, pero no en un nivel explícito. **Todosijević** tiene suerte de vivir en una sociedad poco inteligente, como dice, que es incapaz de darse cuenta de cierta ironía de su obra.

Me acuerdo cuando los bosnios, en los años noventa, hicieron una exposición móvil, titulada *Los testigos de la existencia*. Una mierda de exposición. Su contenido era el siguiente: los artistas traían unos ladrillos auténticos de Sarajevo y con ellos construían un muro, entonces ponían una pantalla en la que proyectaban las escenas de Sarajevo, y luego traían unas mesas parecidas a las que fabricaban los presos y también unas xilografías horribles. Hubo negociaciones para que la exposición se llevase al Centro Pompidou. La respuesta de los responsables de Pompidou fue que ellos respetaban el drama bélico de Sarajevo, pero que aquella exposición no era apropiada para Pompidou. Obviamente, los autores apostaban a una carta explícitamente política. Es que el arte que habla de la guerra en un nivel bajo es muy propenso a la manipulación. Allí no se trataba de un arte sincero, se trataba simplemente de la propaganda política vacua. Ocurre que siempre estás en una línea divisoria de la manipulación: o manipulas tú mismo, o permites que

manipulen contigo. Allí reside un riesgo permanente. Muchos artistas de estas latitudes se sintieron importantes cuando ciertos organismos internacionales de importancia les invitaron a exponer -creían que con esto ganaban en importancia, sin entender que aquello había sido tan sólo un gesto cordial de apoyo, dada su situación de necesidad-²⁴⁹.

Por lo que vemos, este artista de ningún modo subordina la obra artística a las corrientes políticas. Además, señala que hubo deseos oportunistas de aprovechar el momento de guerra para promocionar determinada praxis artística en un mercado mundial, a pesar de no cumplir criterios artísticos, exigidos por las instituciones en cuestión. La postura de Čekić es más radical aún, mientras compara, él también, el compromiso político de los artistas de distintos países.

Sinceramente creo que nuestros artistas no tienen más responsabilidad que los de otras latitudes. A mí me llama la atención el hecho de que nadie ha invitado a los destacados artistas españoles a que hagan algo sobre el acto terrorista en Madrid. ¿Hay algún artista americano eminente que haya hecho una obra importante acerca del 11 de septiembre? ¿Por qué no se le ha encomendado a ningún artista español que diga algo sobre los acontecimientos en el país Vasco? ¿Por qué los artistas yugoslavos se reconocieron en la tarea de ser comprometidos? En realidad, es un hecho muy triste, porque el arte, cuanto más se ocupa de sus propios problemas, más comprometido está. Creo que en los noventa hubo un montón de trabajos excelentes, pero no se reconocía su verdadero compromiso. ¿Por qué se espera en la actualidad que los artistas rusos estén comprometidos en contra de Putin? ¿Qué han hecho los artistas estadounidenses en contra de Bush? No existe ni un sólo retrato burlón de Bush, a Jasper Johns ni se le ocurrió hacerlo. No olvidemos que sigue siendo el artista más vendido en la escala mundial. A Damien Hirst no se le ocurrió cachondearse a costa del primer ministro inglés. ¿Qué hace Damien Hirst? Pinta los desastres de Irak y los vende por millones de libras. Y de nosotros sí se esperaba que ridiculicemos a Milošević. Pues, en esto consiste la Red. La red estructura el campo entero. Por otra parte, la red

²⁴⁹Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 2, pág. 550 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

debilita aquellos que deben creerse comprometidos. Es la clave del problema. Se trata de que usted, desde aquí, no produzca algo que de cualquier manera desestabilice la red. La mayor amenaza de que esto ocurra ha sido Rusia, que en realidad tiene una vanguardia respetable, que a partir de la caída del muro cuenta con un equipo de artistas serios. Pero los artistas rusos siguen con lo suyo porque no están en la red. ¿Por qué yo he de tener problemas con el compromiso, por precepto de unos periodistas mediocres europeos? Hay aquí una Europa impotente, anémica, que se porta con arrogancia. La última gran exposición ha sido la del Centro Beaubourg, sobre el dadaísmo, lo que significa que Europa no tiene nada que ofrecer. La única que sigue agresiva es la escena inglesa. Creo que Europa esperaba chupar la energía de los márgenes, de los polacos, los checos, los serbios... Sin embargo, resulta que esto no ha sido posible, por la estructura de la red. A ellos les gustaría quedarse con la red, y a la vez recibir los impulsos de energía. Cuando Europa le invita a usted a estar comprometido, en realidad le está diciendo, de modo indirecto, que ella misma no puede estar comprometida, que ella no tiene arte relevante, que ella es débil. Duchamp tuvo un comentario interesante: “Todos los museos están llenos de arte mediocre, porque el verdadero nunca había entrado”. Lo mismo está ocurriendo en Europa. Las directrices acerca del compromiso son el síntoma de hipocresía e impotencia de Europa. Pero nadie se atreve a decírselo, porque es vieja y rica, y todos tienen que decirle que es guapa, atractiva, lista, deseable y seductora. En realidad, las cosas cambiaron hace tiempo²⁵⁰.

A nuestra pregunta si de los artistas serbios se esperaba que fueran comprometidos, Čekić responde:

Pues, sí, siempre hay una parte de ciudadanía que no acepta las cosas, pero no puede marcharse. El 90% de los artistas en Serbia estaba en una posición así. No había mecanismos habituales de exponer. Todo estaba bloqueado. La gente exponía en los espacios alternativos. El mero hecho de trabajar era un compromiso. Cómo explicar a alguien de fuera que por

²⁵⁰Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ČEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 7, pág. 579 y párrafo 3; 580 y párrafo 4; 582 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

la mañana has ganado 500 dinares, con esto corres para comprar los marcos alemanes, y por la tarde, cuando quieres ir a la compra, vuelves a cambiar los marcos por dinares, y todo esto para que la inflación, mientras tanto, no se coma el dinero ganado. Es el problema del contexto. Occidente tiene una expectativa, mientras que nosotros estamos en otro contexto; él dispone de una red, y nosotros estamos fuera de ella²⁵¹.

Al hablar sobre el valor de la voz del artista, este filósofo sostiene que hoy en día “la voz que proviene de la cultura y el arte es absolutamente insignificante”. Y prosigue:

La distribución del poder en el terreno social y público es tal que Usted puede hacer o publicar lo que le dé la gana, nadie le dirá ni pío. No existe ninguna logística de percepción, que elevaría lo expuesto a nivel de un *statement*. Sartre era el último intelectual cuya voz pesaba. Observamos un cambio grave en el cuerpo de la sociedad, el cambio que en esta región, en los años noventa, se ha refractado de una manera dolorosa, pero que sustancialmente ya está ocurriendo en Europa. La voz del artista, en la actualidad, tampoco cuenta en Europa. No tiene ningún peso, ni tiene motivo para comprometerse. Tanto han cambiado las cosas, que si Usted entra en el relato acerca del compromiso se encontrará con un problema serio: se dará cuenta que el concepto de compromiso del artista viene de la época de Sartre y que es inaplicable a nuestro tiempo. Lo que antes era la escena, ahora es la red. Anteriormente, era posible apagar la luz o abuchear el escenario, pero hoy en día, lo único posible es producir un virus para la red. Se trata de dos estrategias y dos paradigmas, totalmente distintos entre sí. Lo más difícil es explicar a la gente que el compromiso, y máxime el compromiso político, queda sencillamente ingenuo. No corresponde al tiempo presente. Lo que no quiere decir que no debe atenerse la estrategia de rebeldía. Claro que el arte siempre ha sido subversivo, claro que siempre ha tenido su estrategia de rebeldía contra la mediocridad y la estupidez. Sin embargo, no puede Usted hacer algo que funcionaba en la época del dadaísmo, sería ingenuo.

²⁵¹Ibíd. pág. 581 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

Hay que buscar nuevos enfoques en este sentido²⁵².

Pero, en realidad, ¿el artista cree que tiene ese papel fundamental?, **Jelica Radovanović**²⁵³ dice al respecto:

Los artistas a menudo fantasean que la posición de la voz del artista es una posición activa, o sea, una posición de discurso desde cual se puede producir un cambio de la realidad. Pero, la verdad es otra. Se trata de una ilusión de la comunicación. La única posición de discurso activa es la posición política. Los políticos sí tienen esta posición activa -su discurso repercute en la realidad y provoca cambios-. Por mucho que sea consciente de esto, el artista, no obstante, tiene la sensación, muy clara, de que con su trabajo va definiendo la realidad en que vive. En consecuencia, los que sí tienen la posición de discurso activa, deben prestar atención, de un modo u otro, a estas definiciones de la realidad. A esto de que la voz del artista carece de poder, yo no lo percibo con pesimismo²⁵⁴.

A la pregunta ¿cuál es la responsabilidad individual del artista respecto a la sociedad en conflicto?, esta artista responde:

El artista interpreta, a su modo, la realidad que le rodea. No existe tal arte que sea apartado de la política y de su entorno. El contexto en el cual nace una obra de arte es esencial a la hora de entender la génesis y la estratificación de la obra. En este sentido, el contexto fabrica la imagen y el clima, reproduce lo que es²⁵⁵.

A **Nikola Džajo**²⁵⁶, promotor del grupo **Led Art** y de sus acciones en los espacios públicos, llevadas a cabo por el compromiso en contra del régimen de los noventa, le hemos preguntado ¿hasta qué punto la guerra ha cambiado su expresión artística personal? **Džajo** responde:

Yo he dejado de pintar. Mi problema consiste en cómo volver a la

²⁵²Ibid. pág. 580 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

²⁵³Véase nota de pie nº 81.

²⁵⁴Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 11, pág. 592 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

²⁵⁵Ibid. pág. 592 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

²⁵⁶Véase nota de pie nº 135.

pintura. En los noventa también había un mercado, que en realidad nunca ha desaparecido, pero yo, en aquellos años, no tenía nervios para sentarme y pintar. Mi expresión personal ha cambiado por completo: nunca me hubiera dedicado a todo aquel activismo si no fuera por necesidad. Ocupándonos de sobrevivir, nosotros hemos sido, inconscientemente, precursores de todos estos sucesos artísticos de ahora. Hemos estado comprometidos, hemos allanado el terreno, nos hemos politizado, hemos reaccionado antes que Europa, y siempre faltos de dinero: hemos aprendido cómo encontrar dinero para nuestros proyectos, ¡escribe! - ¡aplica! - ¡pide! - ¡apáñate!, para poder seguir adelante. El rol de Soros ha sido de suma importancia. Dentro del mismo Fondo se formó un núcleo, no sé por qué criterios, luego se formaron divisiones de artistas, la primera, la segunda, la tercera... El que estaba más cercano al centro del núcleo, pasaba con más facilidad. Es el mismo fastidio político lo que nos hacía más precavidos, más rápidos, más activos, lo que nos hacía entender de prisa, persistir, curarse de la vanidad. Esto era bueno. Y, claro, influye que cambie tu modo de expresarte²⁵⁷.

A la pregunta de si el artista debe o no crear en los tiempos de guerra. **Džaf**o responde:

Sí. Hay que reaccionar y hay que estar activo, para que sepan que no te pueden anular. Había gente que se encerraba en sí misma y en sus estudios, y luego se daban a la angustia, sin enfrentarse al problema. Con nuestras acciones, nosotros queríamos parar la guerra o al menos acelerar su fin. Si te vuelves pasivo, estás eliminado de la corriente principal. Hasta qué punto sea todo esto positivo o negativo, depende del lado en que estás²⁵⁸.

Quedó evidente la lucha de los artistas por sobrevivir, por no sucumbir, por no desaparecer del mapa de los valores -cada paso atrás hubiera significado la aceptación de las situaciones provocadas por el régimen de Milošević-. Abandonar el compromiso habría significado consentir las circunstancias bélicas, las sanciones, la

²⁵⁷Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Nikola DŽAFO, en su estudio, Petrovaradin, 4 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 10, pág. 588 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

²⁵⁸Ibíd. pág. 588 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

inflación, el arte cuasi-tradicional, aprobar la premisa de que en Serbia todos y cada uno apoyaban la política de Slobodan Milošević. Muchos de estos activistas, tanto críticos como artistas, sentían que actuar significaba expresar la no aceptación de aquella sinrazón unísona a la que no se le vislumbraba el final.

La historiadora del arte **Irina Subotić**²⁵⁹ explica así la rebeldía interior organizada, que nunca dejó de existir:

Una gran parte de la ciudadanía mostró resistencia al régimen de Milošević, en un plan humanista, organizando manifestaciones, escribiendo cartas públicas. Sin embargo el mundo de fuera no lo había reconocido. Sólo cuando se produjeron las manifestaciones masivas en 1996/97 el resto del mundo se dio cuenta, y eso porque no eran las manifestaciones de siempre, sino porque eran burlonas y sugerentes ante las cámaras. Sólo entonces empezó a decirse que aquí había resistencia. Incluso nuestros colegas de fuera decían que en Belgrado no pasaba nada, que no había resistencia, cosa que para nosotros era especialmente doloroso cuando provenía de aquellos colegas, artistas e historiadores de arte, que sabían que aquí existía un modo de pensar bien diferente. Los que jugaron el papel más importante en aquel periodo, eso creo, son personajes artísticos como Dušan Otašević, Čedomir Vasić o Mrđjan Bajić (de los que se habla más adelante) que, en su soledad, a menudo sin ganas de exhibir, creaban unas obras que eran claramente antimilitaristas y, en este sentido, muy comprometidas. Era el clásico compromiso de la conciencia social más que política, la conciencia crítica con la mentalidad, con la subordinación, con los pequeños burgueses, con la manipulación, con la campaña mediática que era tan fuerte²⁶⁰.

Hablando de la responsabilidad artística, el artista **Saša Marković**²⁶¹ nos dice:

Es igual que la responsabilidad de cualquier otro individuo. Se puede hablar de la responsabilidad de una persona, pero no del artista. El hombre tiene responsabilidad con todo lo que ocurre en la sociedad, más

²⁵⁹Véase nota de pie nº 173.

²⁶⁰Fragmento de la entrevista realizada a la historiadora del arte Irina SUBOTIĆ, en su casa, Belgrado, 16 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 9, pág. 586 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

²⁶¹Véase nota de pie nº 99.

aún en una sociedad en conflicto²⁶².

A la misma pregunta **Mileta Prodanović**²⁶³ responde:

Creo que cada uno es responsable de sus actos. Muchos crímenes han sucedido en el territorio de la antigua Yugoslavia por parte de todos los protagonistas, y esto porque la responsabilidad personal ha sido delegada de una manera imprudente a los individuos que hablaban en nombre del colectivo. El cambio del carácter de mi trabajo lo ha provocado mi reflexión sobre lo inmoral de vivir en tal entorno sin inmutarse²⁶⁴.

Muchos de los artistas que anteriormente no tenían trabajos comprometidos, durante los años noventa empezaron a expresar su compromiso con la sociedad a través de sus obras que reproducían el clima del tiempo presente. Por regla general, reiteran que estaban evitando tratar la política día a día, dado que no querían politizar su arte, pero es evidente su interés por el entorno y el tiempo vivido.

Veamos cómo lo explica **Čedomir Vasić**²⁶⁵:

Incluso participé en algunas exposiciones que tenían el lema del arte comprometido. Yo estaba influenciado por los sucesos, creo que todos lo estaban, sólo que cada uno reaccionaba de manera más o menos directa. Mi intención era que la obra de arte funcionara independientemente del momento de su creación. Nunca me ha gustado dar una respuesta directa o, mejor dicho, nunca me he dedicado a dar respuestas: yo creaba unas situaciones que provocaban en el espectador ciertas percepciones, las que él mismo entendería de una manera que yo esperaba tenía relación con mi percepción del momento y del mundo. Se trata de la necesidad del artista de reaccionar a determinada situación que le hace sentirse oprimido, agobiado y obligado a reaccionar²⁶⁶.

²⁶²Fragmento de la entrevista realizada al artista Saša MARKOVIĆ-Mikrob, en la Galería Remont, Belgrado, 10 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 12, pág. 598 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

²⁶³Véase nota de pie nº 26.

²⁶⁴Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 539 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

²⁶⁵Véase nota de pie nº 140.

²⁶⁶Fragmento de la entrevista realizada al Rector de la Universidad de las Artes de Belgrado, Čedomir VASIĆ, artista plástico, en su despacho del Rectorado de las Artes de Belgrado, Belgrado, 7 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 3, pág. 553 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

La exigencia interior del artista con su trabajo creativo es inagotable, ni siquiera el estado de guerra puede alterarla, aunque la respuesta a una situación límite puede ser variada: algunos artistas tenían la necesidad de que su voz fuera escuchada, mientras que otros decidieron callarse, no en señal de aceptación, sino en pos de ignorar las circunstancias dadas.

El **Grupo Škart**²⁶⁷ desmitifica el dilema si hay que crear en los tiempos de guerra o no:

Es cosa de educación y responsabilidad personales. Tengo unos amigos encantadores, compañeros y compañeras estupendos que se han vuelto pasivos por completo, decidieron callarse porque ese era su modo de resistencia –sencillamente les asqueaba la realidad-. Esta postura también es legítima. Sin embargo, creo que el pasotismo tiene un lado un tanto conformista. Pienso que simplemente tienes que levantar tu voz. Ya no existe ningún lado seguro, ha llegado el momento de decisión y de acción. Según mi opinión, en tiempos de guerra uno tiene que declararse. Por ejemplo, al principio de la guerra solían decir: “¡Qué coño están hablando de la guerra aquellos en Belgrado, si la guerra no es su realidad!” Pensaban que la realidad de la guerra consistía en las degollaciones y cosas parecidas, mientras que nuestra paz fingida y los oscuros juegos políticos no eran la guerra de verdad. En un cuento de nuestra amiga, de 1999, cuando el bombardeo, ella se va a una tienda para comprar harina, y a su lado está un caballero, jubilado. Cuando la vendedora le entrega el paquete de harina, ella dice: “No, no, necesito harina fina para los pasteles”, a lo que el caballero de al lado reacciona alterado: “Señora, cómo puede usted pedir harina fina si estamos en guerra”. Y ella le responde: “Perdone, caballero, creo que no se ha dado cuenta de que la guerra ha empezado en 1991”. Quiere decir que existía este tipo de ignorancia e intolerancia hacia el otro, algo que no debíamos aceptar, algo imperdonable, algo que no se podía curar. Creo que Serbia ha sido bastante egoísta, hasta el momento que ella sufrió el bombardeo. Con una actitud colectiva mucho más clara – cosa utópica en Serbia – un NO unánime, algo podía haberse parado, no sólo aquí sino también en

²⁶⁷Véase nota de pie nº 132.

Bosnia y Croacia. Por eso algunos colegas de Skopje nos dicen, incluso hoy en día, que están muy decepcionados con Belgrado porque no hizo nada en un plan más amplio. Hubo aquellas manifestaciones “de revista” en 1992, ‘96 y ‘97, pero eran más bien desfiles que manifestaciones. En verdad eran compra de indulgencias. En verdad, significaban: “No aceptamos, cada día salimos a pasear, luego volvemos a casa y las cosas siguen como antes”. Si la gente hubiera sabido que todo aquello iba a pasar, que iba a durar diez años largos, creo que ya en 1991 habría dicho un NO de otra manera, mucho más inteligente y más rotundo. Un amigo mío iba diciendo año tras año: “No quiero que Milošević robe otro año más de mi vida”. Y así durante diez años, lo que quiere decir que algunas generaciones quedaron perdidas, en primer lugar los jóvenes, dado que han vivido apocados durante diez años – aquellos jóvenes que, en lugar de independizarse y empezar su vida adulta, se encontraron en la guerra, y no sólo ellos sino el país entero, porque todo el marco existencial y social de nuestra Yugoslavia se había destruido²⁶⁸.

A la misma pregunta si hay que crear en los tiempos de guerra el artista **Uroš Djurić**²⁶⁹ responde:

Claro que sí. Ha sido interesante ver las expectativas que los demás tenían de nosotros, especialmente los de fuera. Me acuerdo de un comentario de Achille Bonito Oliva, que estuvo en la Bienal de Vršac en 1994, él, desde su posición, quedó pasmado porque la praxis artística, en Serbia y Montenegro, estaba totalmente ajena al drama bélico actual y a la ruina del país. Es cierto que no lo trataba de manera explícita o en plan de cartel, pero creo que sí reflejaba aquel drama, aunque de un modo distinto. De un modo parecido a la vanguardia rusa que, durante la Primera Guerra Mundial, que fue un gran desastre para la civilización entera, se ocupaba de los fenómenos de abstracción. En Serbia, la praxis artística de aquel entonces se basaba en unos trabajos bastante radicales, neo-vanguardistas y preocupados con la forma, que en gran medida recordaban a lo que ocurría en Rusia entre 1914 y 1918. Algo parecido se

²⁶⁸Fragmento de la entrevista realizada al grupo ŠKART (Grupo Residuos), en su estudio, Belgrado, 18 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 13, pág. 602 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

²⁶⁹Véase nota de pie nº 89.

podría decir para explicar el período de la Segunda Guerra Mundial: parece que entre los años 1939 y 1945 no hubo arte alguno. Es interesante que la escena artística de Belgrado, en los años noventa, estuviera quizás en la cresta de una hiper-producción que se desarrollaba casi impulsivamente. El año en que tuve el mayor número de exposiciones en toda mi vida fue 1994. En la actualidad tengo una o dos al año, que es un éxito. En fin, los años noventa han sido muy fértiles, muy activos²⁷⁰.

La hiper-producción era, para **Djurić**, una especie de huida de las circunstancias objetivas, mientras que **Todosijević** opina que en el sistema serbio, todo el que intenta luchar contra el sistema caerá en conformismo o se volverá cínico.

En los años noventa hubo un único “enemigo”, bien definido, un personaje político bien visible y fácil de reconocer. Una de las posibilidades era no hacerle caso al verle en la televisión pública cuando pronunciaba cualquier embuste o engrandecía sus logros, incluso cuando estos eran verdaderos desastres para la sociedad. Otra posibilidad era burlarse a costa de su figura política, de su familia y de todo aquel séquito de personajes que desfilaban por el Partido Socialista de Serbia. Uno podía estar en contra de Milošević y expresarlo con claridad y, sin embargo, la desgracia se repetía una y otra vez, sin que se le viera el final. La sensación dominante era que uno viviera un mismo día que, por circunstancias adversas, nunca iba a terminar. En realidad, las adversidades se multiplicaban de año en año, confirmando la una a la otra, como una condena colectiva. Uno se podía comportar como le diera la gana, nada estaba prohibido. Todas aquellas acciones ciudadanas, donde cada uno expresaba su opinión como le parecía, eran posibles. Milošević tenía en sus manos la televisión pública y los periódicos de gran tirada, que disminuían la importancia de cualquier protesta, con lo que apaciguaban la conciencia de todos aquellos ciudadanos que seguían como público fiel el espectáculo simulado, manipulado y controlado por el régimen.

²⁷⁰Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Uroš DJURIĆ, en su estudio, Belgrado, 24 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 14, pág. 609 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

1.1 EL ARTE PELIGROSO

Hemos preguntado a **Nikola Džafo**, de quien ya se ha hablado en esta tesis, si existía un arte peligroso y si él tenía miedo de que las acciones de Led Art provocasen la reacción del régimen.

En este sentido, no era peligroso. Nosotros ridiculizábamos a Milošević y el hombre se daba perfecta cuenta de esto. Pero, de nuestra rebeldía y nuestro incitar las pasiones, él mismo sacaba más provecho que nosotros. Nosotros le poníamos en evidencia, pero él no perdía los nervios hasta el punto de zurrarnos. Sólo a veces, cuando se producían las carreras en aquellas manifestaciones, la policía se desahogaba con algunas palizas. La presión existía, pero era lo normal, no era tanta como para que te impidiera efectuar las acciones²⁷¹.

Todosijević declara que, en los noventa, su participación en las acciones de **Led Art** no era producto de su oposición política, se trataba, más bien, de un gesto cultural normal, siendo sus trabajos “la negación de la mierda cultural y el *kitsch* nacionalista”. Nos interesaba saber si era peligroso expresarse de esta manera o, si en tiempos de crisis, el público no prestaba atención al arte. Al preguntarle, nos respondió lo siguiente:

Yo nunca he tenido problemas explícitos”, dice el artista. “Mi único problema era el aislamiento. Ignorar a una persona y aislarla es el arma más potente. Puede incluso que el régimen te aprecie, pero basta con que te aisle económicamente²⁷².

Mileta Prodanović cuenta el caso de un trabajo suyo concebido como una provocación directa al régimen, ya que consistía en repetir, hasta la saciedad, la imagen de la señora de Milošević. Para evitar posibles complicaciones, no puso este trabajo concreto en el catálogo, pero sí lo exhibió. Y a este respecto nos contó lo siguiente:

²⁷¹Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Nikola DŽAFO, en su estudio, Petrovaradin, 4 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 10, pág. 588 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

²⁷²Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 2, pág. 550 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

En mi exposición en la Academia de las Artes y de las Ciencias, había un trabajo titulado *Poziv na pogubljenje* (La invitación a la ejecución). Todo empezó en 1995 cuando estuve en Macedonia y vi en el mercado un objeto estrafalario que se asemejaba al arte pop. Era el matamoscas, un objeto de plástico con el que se aplasta a las moscas pesadas. La manita fijada a un palo tenía forma de mariposa, lo que en sí era grotesco. Había amarillos y rojos. La señora de Milošević, que en todo aquel embrollo de los noventa había sido la promotora de la locura, publicaba en la prensa unas columnas lunáticas y comentarios proféticos. En la primera mitad de los noventa, ella llevaba en el pelo una flor. Más tarde dejó de llevarla. Sin embargo, la flor quedó asociada a su imagen pública. Me fui a los foto-archivos de *Tanjug, Borba y Vreme*²⁷³ donde conseguí encontrar una pequeña foto suya con la flor, aumenté la fotografía, la reproduje en una serie de nueve fotos y, ya que todos sabemos que la mariposa siempre se posa en una flor, coloqué las mariposas-matamoscas sobre la flor. Este trabajo lo titulé *Referencia a Nabokov*, en el sentido de referirse a algo. Aparte de ser uno de los más grandes escritores del siglo veinte, Nabokov ha sido un experto en mariposas. Una de sus obras clave, que puede codearse con *El Proceso* de Kafka, se titula *La invitación a la ejecución*, en inglés *Invitation to Beheading*. El título, en su versión inglesa, lo partí en sílabas y encima de cada foto de Mira Marković coloqué una sílaba. Esto se asemejaba a una inscripción latina. Mis amigos íntimos me aconsejaban no exponer este trabajo. Yo pospuse la decisión hasta el último momento, y por eso no está incluido en el catálogo. La galería estaba en el mismo centro de la ciudad, bajo el techo de una gran institución nacional cuya responsabilidad en la locura bélica no fue poca, y yo estuve vacilando mucho si exponer allí o no –la oferta de exponer fue consecuencia de un premio que había ganado-. Pero al final entendí que sería bueno enviar el mensaje al epicentro. Yo sabía que aquella gente, encargada de la cultura oficial, no estaba preparada teóricamente o de cualquier otro modo, para entender todo aquello. Además, esa gente no iba mucho a las exposiciones. Al final, resolví exhibir aquel trabajo también. Ahora me

²⁷³La agencia de noticias, el periódico y la revista independientes.

alegro²⁷⁴.

Dragoslav Krnajski responde a la misma pregunta sobre cómo eran de peligrosas esas acciones artísticas realizadas durante los noventa:

El tiempo en que vivíamos era peligroso. Las vidas humanas estaban bajo la amenaza continua. Hay que tener en cuenta que a la gente joven de este país la llevaban a la guerra por fuerza. En las calles de Belgrado también había peligro, no pocos perecieron en la calle. Creo que el margen individual del peligro cambia, porque el hombre, a consecuencia de determinadas circunstancias, acepta el riesgo que en otras circunstancias -normales- no aceptaría. Cada una de las protestas en las calles de Belgrado suponía un riesgo real. No olvidemos las situaciones en las que los automóviles se lanzaban hacia la multitud a toda velocidad, o cuando la policía apaleaba al que pillaba más a mano. Estas sí eran situaciones peligrosas. En aquellas circunstancias nosotros ideábamos los proyectos que tenían sentido, y creo que nuestro entorno reaccionaba de una manera positiva²⁷⁵.

En cuanto a la acción de **Led Art**, en la que participó, nos dijo lo siguiente:

Si hablamos de las acciones de **Led Art**, había tres. En su primer proyecto, titulado *Devolvedles la imagen*, los manifestantes se paraban enfrente del cordón policial con los espejos en las manos. La ironía y el sarcasmo de este proyecto son obvios. Toda la protesta se vivía como una *performance*. Con estas acciones, intentábamos elevar las protestas a un nivel más artístico. Luego realizamos el proyecto *El cinturón salvavidas*, que estaba dedicado al presidente de la República, en el sentido de que su posición estaba en peligro. Estoy convencido que aquella ironía tenía una función universal. Y el tercer proyecto, titulado *El lugar del crimen*, consistía en dibujar sobre el asfalto, con tizas, las siluetas humanas

²⁷⁴Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 540 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

²⁷⁵Fragmento de la entrevista realizada al Presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (1998-2002) Dragoslav KRNAJSKI, artista plástico, en su estudio, Belgrado, 17 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 5, pág. 569 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

justamente allí donde la policía había intervenido con brutalidad²⁷⁶.

Por el contrario, **Saša Marković-Mikrob**²⁷⁷ cree que la voz del artista tenía poco alcance, en parte porque había poco interés por la escena artística, y en parte porque el control de los medios de comunicación era total, y, por consiguiente, el protestar era inocuo. Él nos comunicó lo siguiente:

El arte le concierne a muy poca gente. No afecta al mapa social. Nuestro gobierno en los noventa obraba a corto plazo, el ejecutivo no extendía sus tentáculos hacia el futuro, resolvía sólo las cuestiones concretas, para esa semana, o ese mes como mucho. Así las cosas, un trabajo artístico que se confrontaba no suponía ningún problema, lo veían 200 personas, no más. El gobierno controlaba los medios de comunicación. En un momento dado, el arte ha sido el punto de reunión de la oposición, aquella que no podía intervenir ni en la economía, ni en la policía, ni en el ejército, ni en la justicia. Entonces, la oposición tomó lo que se le ofreció: “¿Arte?... pues, vale”. El Arte es la periferia de la sociedad, y esto dice mucho del tiempo en que vivimos. Todo aquel que se había enfrentado al régimen, después había sacado provecho de ello, nadie ha padecido por ello, todos se beneficiaron. Yo me he beneficiado por haberme enfrentado al régimen²⁷⁸.

El **grupo Škart**, del que ya se ha hablado, tampoco cree que había peligro en la confrontación abierta. Dicen que el artista, con un poco de imaginación, podía salir indemne de cualquier situación potencialmente peligrosa:

Era una posición segura, literalmente. Para nosotros ha sido un juego en terreno seguro, porque a nadie le interesaba el arte. Nadie prestaba atención a esto, en ningún momento, lo nuestro era benigno y secundario, y podías hacer lo que te diera la gana. La única vez que hubo un poco de peligro, fue en 2000, en vísperas de la caída de Milošević, aquel verano. Había un silencio malévolo, horroroso, y era feo estar aquí. Nosotros realizábamos la acción *Tu caca, tu responsabilidad*, y de repente apareció

²⁷⁶Ibid. pág. 569 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

²⁷⁷Véase nota de pie nº 99.

²⁷⁸Fragmento de la entrevista realizada al artista Saša MARKOVIĆ-Mikrob, en la Galería Remont, Belgrado, 10 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 12, pág. 599 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

un coche del que salieron unos tipos en chaquetas de piel: “¿Qué pasa? ¿Qué estáis pegando?” Y entonces dijimos que era una acción ecológica. Sólo por eso, por decir “acción ecológica” en lugar de “muerte para Milošević”, ellos se fueron. Era posible vencer la estupidez de distintas maneras. Aquello era un gran patio de recreo, en verdad no era peligroso²⁷⁹.

Jelica Radovanović²⁸⁰ comparte esta misma opinión, diciendo igualmente que no existe el arte peligroso:

Me gustaría poder decir que sí, pero estoy convencida que el arte peligroso no existe. Se vuelve peligroso sólo si sirve para entontecer. Pero no en el sentido de ser comprometido, de que se diga algo y entonces cambie algo o se levante alguna protesta. Eso no. Son tan sólo unos pasos nimios que producen cierto clima. El único realmente peligroso es el arte en el sentido más amplio, el arte de masas, que aboba”²⁸¹.

La artista aquí menciona el *turbo folk* que denomina como arte peligroso. Ya estamos familiarizados en esta tesis, con los efectos de la subcultura *turbo-folk* que apareció como resultado del aislamiento y las sanciones.

2. LAS CONSECUENCIAS DE LA GUERRA EN EL ARTE DE HOY

Con los cambios políticos que siguieron después de los acontecimientos del cinco de octubre y la dimisión de Milošević, la politización democrática de la sociedad ha dividido a los mismos artistas, como se ve hoy en día en el arte serbio contemporáneo.

²⁷⁹Fragmento de la entrevista realizada al grupo ŠKART (Grupo Residuos), en su estudio, Belgrado, 18 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 13, pág. 602 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

²⁸⁰Véase nota de pie n° 81.

²⁸¹Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 11, pág. 594 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

El artista **Dragoslav Krnajski**²⁸² dice:

A lo mejor perdimos algunas oportunidades de estar presentes en la escena artística mundial como Nación. Después de los cambios políticos que ocurrieron en el año 2000, este Estado tenía que proponerse una meta para afirmarse culturalmente dentro del ámbito internacional. Pero esta no era la estrategia. Estamos en una fase de transición, de un acercamiento lento a Europa, pero la herencia de la guerra nos mantiene alejados de ella. Había exposiciones que debían haber servido de presentación de nuestra creación artística, pero pienso que no fue aprovechado completamente. Teníamos que haber hecho más en este frente. A través de las ferias de arte como Salón de Octubre estamos intentando de acercarnos a Europa²⁸³.

No menos pesimista es **Jelica Radovanović**²⁸⁴, en relación con las consecuencias que la guerra ha dejado al arte de hoy.

La escena artística se ha destruido. La muerte de la escena es un hecho que no se puede generar de nuevo. Se trata de la falta de los espacios expositivos y exposiciones en las que el artista quisiera participar. La galería Remont es un sitio más serio donde se está intentando reconstruir la escena. Aquí ya no existe la actitud o posición en la cual alguien está pensando en el bien común. Aquí solamente se piensa en el interés individual. No existen unos pasos sistematizados de parte del Ministerio de Cultura. El Gobierno aquí todavía piensa en los alimentos y la supervivencia. La transición durará un tiempo muy largo. Nosotros somos unas generaciones perdidas, en este sentido²⁸⁵.

Este pesimismo artístico es común en Belgrado en los últimos años. El enfoque global de la sociedad se centra en la supervivencia, los problemas de transición, la agitación política interna, así como la integración europea. La comunidad artística se ha atomizado con la democratización de la sociedad, en la que cada artista debe

²⁸²Véase nota de pie nº 45.

²⁸³Fragmento de la entrevista realizada al Presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (1998-2002) Dragoslav KRNAJSKI, artista plástico, en su estudio, Belgrado, 17 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 5, pág. 571 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

²⁸⁴Véase nota de pie nº 81.

²⁸⁵Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 11, pág. 596 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

individualmente acceder a una compleja red de galerías internacionales.

La historiadora de arte **Irina Subotić**²⁸⁶ comenta la transición y el cambio del gobierno (2000), como algo de lo que todos habían esperado algo mejor:

Todos esperamos que el cambio sea más radical y veloz. Pensamos que existen fuerzas potentes que pueden transformar las instituciones, hasta la misma sociedad. Determinadas instituciones han conseguido transformarse. Muchas están en proceso de transformación y están lentamente cogiendo el paso con el tiempo actual. Pero siento que el proceso es demasiado lento, pienso que debería ir mucho más rápido. Es la Administración la que lo frena, las leyes antiguas que son incompatibles con la política cultural moderna. Pero a nosotros, la política cultural moderna ni la tenemos. No logramos ponernos de acuerdo en lo que es realmente importante para este pueblo. Pienso que los sucesivos cambios del Gobierno y de los ministros no son buenos. Soy optimista en el sentido que ahora todo está mejor de lo que era. Pero pienso que hemos merecido que la cultura tenga un puesto más apreciado. Hasta el momento en que sepamos apreciar los valores culturales en todos los campos, no vamos a tener nada bueno para ofrecer a Europa. La cultura tiene un valor indudable, esto no se puede negar. Estas son las potencialidades, la creación joven, la imaginación, la fuerza, la resistencia y la buena organización. Esto es con lo que podríamos tener un mejor sitio en Europa. Esto no lo podemos lograr con nuestra economía, policía y leyes. No podemos con nuestro Kosovo y las obligaciones que tenemos hacia el tribunal de la Haya.²⁸⁷ Pero si tuviéramos como un signo de reconocimiento la cultura, en este caso estoy segura que nos reconocerían como un país europeo importante. Así

²⁸⁶Véase nota de pie n° 173.

²⁸⁷En el tiempo cuando se hizo esta entrevista, en el año 2008, todavía no se habían cumplido las condiciones de cooperación de Serbia con la UE y los EEUU, la extradición del general Ratko Mladić, acusado de crímenes de guerra en Bosnia y Herzegovina y Srebrenica. Mladić ha estado huido, desde el año 1995 hasta su arresto en Serbia, el 25 de mayo del año 2011 y su entrega al Tribunal. En esta ocasión, el presidente de Serbia, Boris Tadić, ha declarado: “Pokazali smo da želimo u Evropu i da želimo da podignemo svoj kredibilitet u međunarodnoj javnosti”.

(“Hemos demostrado que queremos entrar en Europa y que queremos recuperar la credibilidad de la opinión pública internacional”). (trad. de la doctoranda). La página oficial de la Radio Televisión de Serbia. *Arresto de Ratko Mladić*, 2011. Fuente:

<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/135/Hronika/898386/Uhap%C5%A1en+Ratko+Mladi%C4%87.html?email=yes>
[consultada 12/2/2012]

que la transición nos arrastra dolorosamente hacia abajo²⁸⁸.

Subotić aquí hace hincapié en la importancia de la cultura para la presentación de Serbia en el mundo. Pero la política cultural de Serbia aún no tiene una estrategia organizada para este tipo de presentación del país. Hemos pedido a la historiadora del arte que nos dé su opinión sobre el arte serbio financiado con la ayuda de los fondos nacionales e internacionales disponibles en Serbia después del año 2000.

Irina Subotić respondió que las fundaciones tienen una orientación muy diferenciada. Añadiendo que el futuro es que los ricos inviertan en el arte (ErsteBanka, Telekom). Esto no libera al Estado de sus obligaciones, de ser el inversor para los proyectos nacionales, como de su representación en el mundo.

Continuamos con este debate artístico pidiendo al filósofo y artista conceptual **Jovan Čekić**²⁸⁹ que nos aclare el hecho de que la escena artística de los años noventa no continuó y evolucionó de una forma natural y después del 5 de octubre del año 2000.

El artista dice:

Aquí hay mucha envidia. Del mismo modo que existen los especuladores de guerra, así tenemos a los otros, los especuladores contra la guerra. Existe un montón de personas que todavía viven muy bien porque son de las ONG, que se preocupan de no sé qué. No es accidental que Soros (Fondo para una Sociedad Abierta) haya cerrado, en un momento, todos los centros para el arte contemporáneo. Ellos han tenido su función en un momento dado y, después han evolucionado en algo diferente o han sido cerrados. A algunos no les conviene que las cosas se normalicen aquí, porque ellos se tienen que encargar de conseguir la normalidad. Aquí el ámbito artístico se ha debilitado, por los especuladores antibélicos. Esto es un problema muy serio que nadie investiga. El ámbito del arte empieza a morir y cerrarse en una plantilla²⁹⁰.

²⁸⁸Fragmento de la entrevista realizada a la historiadora del arte Irina SUBOTIĆ, en su casa, Belgrado, 16 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 9, pág. 587 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

²⁸⁹Véase nota de pie n° 166.

²⁹⁰Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ČEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 7, pág. 584 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

Ya hemos visto en esta tesis, el papel del Centro para el Arte Contemporáneo (Fundación Soros) y su contribución a la creación de discurso antibélico. Aquí **Čekić** alega la existencia de los así llamados especuladores antibélicos que provenían del seno de las organizaciones no gubernamentales que, gracias a esta orientación política, se lucraron del mismo modo que los partidarios de la guerra; con la única diferencia de que los primeros ciertamente actúan más éticamente en relación con el discurso de los especuladores de guerra, que estaban imbuidos de las ideas nacionalistas de la Gran Serbia.

Hemos preguntado al artista **Mileta Prodanović**²⁹¹ que nos diga, ¿cuáles son las consecuencias de la guerra, en relación con la creatividad artística en la Serbia de hoy? **Prodanović** considera que las cicatrices, que han marcado la sociedad serbia durante los años noventa, permanecerán por mucho tiempo como fuente de inspiración dentro del plano artístico.

Siempre he tenido un dilema moral que se presenta como un motor de inicio de mi novela corta *Crvena marama sva od svile* (Pañuelo rojo todo hecho de seda), donde cito a uno de los escritores más famosos de la era de Milošević, uno de la generación antigua, cuando le preguntaron qué iba a ocurrir cuando nos impusieran las sanciones. Dijo: “a lo mejor el pueblo va a sufrir un poco, pero a nosotros los escritores, nos va a servir para escribir nuevas, bellas historias”. Aparte, del juicio ético, yo nunca he considerado al artista como alguien que es diferente. No veo que nosotros seamos una casta por encima de los otros, el arte es simplemente un trabajo. No hay que observarlo al nivel de los valores, que él evidentemente ha tenido en cuenta.

Casi todos mis libros publicados en los años noventa, tienen que ver con lo que ocurría aquí. Pienso que es amoral vivir en la torre de marfil en un ambiente así. Las cicatrices que todos hemos ganado durante los años noventa, realmente pueden ser una reserva para crear durante muchas décadas. Cuando uno reflexiona sobre todo esto, siempre permanece el dilema moral. ¿Sería mejor si nos hubiéramos ahorrado todo esto? Yo, sinceramente pienso que la inspiración la hubiera

²⁹¹Véase nota de pie nº 26.

encontrado en otro sitio, no sólo en los dramas que hemos sobrevivido²⁹².

Aquí vemos la actitud moral del artista que durante los noventa apoyaba la oposición al régimen de Milošević. El artista, sin elevar su posición respecto a la posición de los ciudadanos, concluye que sin las guerras de los años noventa, los artistas hubieran tenido la inspiración para nutrir su creatividad. La frase que cita el artista es típica de los seguidores de las ideas del régimen de Milošević, quienes contemplaban la guerra de un modo benevolente, igual que las sanciones y la miseria general de la población. Con el mensaje, el arte nace y prospera en la pobreza, y no en el bienestar.

Le hemos preguntado al artista si considera cierta la tesis de que la democratización en Serbia habría causado la división entre los propios artistas, y que sus intereses personales se convirtieron en lo primordial. **Prodanović** aquí apoya al individualismo del propio artista a la vez que el espíritu colectivo de los años noventa.

En todo momento, los artistas tienen que buscar, ante todo, su propia poética. Uno de los lugares comunes ideológicos de los tiempos de Milošević era la fantasía de la unidad, al contrario, necesitamos la diversidad. Pienso que Serbia y su cultura no necesitan unidad. Belgrado durante los años noventa ha entrado en la crisis, porque miraba solo en una dirección. Por suerte, hoy en día ya no es así. Belgrado es la única ciudad en el territorio de los Balcanes Occidentales, que tiene una masa cultural, que puede soportar varios tipos de poéticas en que la gente puede desarrollar sus lenguajes de expresión, sin irritar a nadie²⁹³.

Prodanović nos describe aquí la ciudad de Belgrado como era antes de las guerras y el cambio social. ¿Es Belgrado hoy una ciudad así? En el caso del cierre de la exposición de los artistas albanokosovares (que veremos más adelante), vemos al Belgrado actual hostil hacia los albaneses; hostilidad que con este acto entró en el campo del arte contemporáneo. El hecho de que el arte esté politizado, niega la posibilidad de la diversidad de la que habla **Prodanović**.

²⁹²Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 541 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

²⁹³Ibíd. pág. 542 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

Al artista **Nikola Džafo**²⁹⁴ le preguntamos ¿cómo ve la sociedad serbia y el ámbito artístico contemporáneo de serbia? **Džafocomenta** que el ámbito del arte y la sociedad son pobres.

No hay oportunidades de mejora. Los años noventa no han mutado en algo diferente, es la segunda mitad del mismo juego. Lo único es que este tiempo en comparación con los años noventa es más experimentado y maduro²⁹⁵.

En cuanto a la desintegración de la escena artística y la democratización de la sociedad, **Saša Marković**²⁹⁶ dice:

En primer lugar, hay una vuelta a las clases sociales. La escena artística está mucho más definida de lo que era. Más bien, fueron los que trabajaban con Milošević en las instituciones y los que trabajan en las instituciones alternativas. En los noventa estábamos unidos (se refiere a la escena artística alternativa). Para mí, mirándolo desde esta distancia, pienso que esto era artificial. En los años noventa se creía en esta idea, sobre todo al principio. Ahora en los tiempos de transición se ha llegado a la sociedad de clases, algunos tienen y otros no. Yo no sé manejar la nueva situación, la de este Estado. Ni siquiera me esforcé. Ahora he empezado a involucrarme un poco más. He empezado a competir por el dinero. Con el proceso de la transición, el establecimiento del capitalismo, el mercado, se ha producido en la sociedad una división por clases. Hoy en día, la posición del arte en los medios de comunicación es peor que en los tiempos de Milošević. No hay espacio para los contenidos que no atraen la atención de un público amplio. Pero si algo es realmente bueno, esto tiene que funcionar en el plano económico y en el de comunicación con el mundo²⁹⁷.

Marković no oculta el hecho de que se siente desorientado en el nuevo sistema democrático que surge después de los años noventa, y que tampoco se encuentra

²⁹⁴Véase nota de pie nº 135.

²⁹⁵Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Nikola DŽAFO, en su estudio, Petrovaradin, 4 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 10, pág. 590 y párrafo 7. (trad. de la doctoranda).

²⁹⁶Véase nota de pie nº 99.

²⁹⁷Fragmento de la entrevista realizada al artista Saša MARKOVIĆ-Mikrob, en la Galería Remont, Belgrado, 10 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 12, pág. 600 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

cómodo en la nueva situación de la escena artística. Así es como el artista ve la escena del arte contemporáneo de Serbia:

El problema de la escena artística contemporánea de Serbia está en las instituciones y en la gente que trabaja en el arte, los conservadores e historiadores del arte. Aquí gobierna una locura grande. Hay un montón de gente incompetente en los lugares donde se toman las decisiones. Las decisiones a menudo dependen de la afiliación a determinado grupo político. Esto siempre ha existido. Tengo la impresión que los años setenta y ochenta fueron más relajados. Ahora es como cuando entras al supermercado y tienes cien tipos de pastas dentífricas para elegir, uno se bloquea. Esto es la lógica del capitalismo corporativo, hiper producción de lo mismo. No hay nadie que dedicara diez años de su vida, para hacer algo diferente. El ambiente general en la sociedad no es así. No hay ningún incentivo para hacer algo. Un montón de gente joven que ha madurado en los años noventa se acerca al arte como cuando van a tratar con la administración, para rellenar formularios. Y los artistas activos en los noventa están intentando capitalizar su posición de esos tiempos. En nuestro país el drama no se ha terminado todavía. Tengo esa sensación. Más cosas van a ocurrir aquí. Esto me hace feliz. Que las cosas no están predefinidas. He llegado a la mitad de la vida, yo no cumplo con ningún programa²⁹⁸.

Como hemos visto en el discurso de **Saša Marković**, la cultura en Serbia se ha politizado. Los artistas están condicionados por su afiliación política. La situación como podemos ver, en las décadas pasadas fue diferente. Hoy en día, debido a la sobreproducción, el arte se convierte en un producto entre otros en el mercado, y es notable la pérdida de calidad. El arte de hoy se ha convertido en un negocio, olvidando sus ideas elevadas. El arte se financia a través de las fundaciones que exigen un enfoque contemporáneo, poniendo el énfasis en la gestión y sometiendo al artista al cumplimiento de formulario. El artista obviamente no está de acuerdo con las consecuencias que ha traído el capitalismo y la democratización a la sociedad y el arte de hoy, ya que el arte de este modo pierde su esencia para cumplir con la forma (formulario).

²⁹⁸Ibíd. pág. 600 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

A continuación de este debate, sobre las consecuencias de la guerra en la creatividad artística de hoy, el **Grupo Škart**²⁹⁹ dice:

Este es el tema del que están hablando nuestros compañeros en el extranjero. Dicen que los artistas de Serbia, y en esto se refieren a Yugoslavia, no saben comunicarse con el extranjero. Como que existe, no diría provincial sino un espíritu de gueto. Así que los artistas de Serbia son terriblemente engreídos, terriblemente autosatisfechos, lo que es un reflejo de la realidad de la política cultural en Serbia. Existe la corriente que aboga por la autosuficiencia del tipo: “Nuestro Teatro Nacional ha sido testigo de una gran ovación de quince minutos en Virovitica (es una pequeña ciudad de Croacia cercana a la frontera con Hungría), los periódicos están llenos de lo “nuestro” y, nosotros somos los más maravillosos y si vamos a cualquier festival en el extranjero nos aplauden durante cuatro horas y media”. Lo que no es verdad. El mundo está lleno de “diferentes”. El mundo es “colorido”, nosotros somos pequeños e insignificantes y debemos ser conscientes de ello. Nuestro artista cuando sale al mundo tiene que ser consciente de que no es el centro del mundo, y tiene que luchar para posicionarse y también debe respetar las diferencias y valores de los otros. Liberarse de todas las fobias que existen aquí. Esto es algo que a lo mejor no se percibe, pero es lo que ha marcado nuestro ámbito artístico. Inconsciencia del aislamiento. Porque nosotros hemos estado aislados, todavía estamos aislados, y no somos conscientes de ello³⁰⁰.

Škart observa el modo en que el aislamiento del país ha afectado a los artistas serbios, de lo que no son conscientes. Tampoco se dan cuenta de su posición en el mundo, porque no han tenido la oportunidad de comparar y posicionarse dentro de un marco más amplio de la Serbia y Montenegro de los años noventa. También es evidente el egocentrismo, como resultado de la política cultural del régimen socialista que elogiaba a los artistas nacionales (Teatro Nacional). **Škart** considera que la mayor secuela que ha dejado la guerra sobre el arte es justamente ese desconocimiento de las consecuencias del aislamiento, al que los artistas se han

²⁹⁹Véase nota de pie nº 132.

³⁰⁰Fragmento de la entrevista realizada al grupo ŠKART (Grupo Residuos), en su estudio, Belgrado, 18 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 13, pág. 607 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

acostumbrado.

Nuestra conclusión es que las consecuencias de la guerra dejaron una profunda huella en el arte contemporáneo serbio que se politizó y estratificó. Se abolió el espíritu comunitario de los años noventa. La escena alternativa de los noventa fue unida en la lucha contra la política del régimen de Milošević.

Los artistas que estuvieron activos desde los años noventa siguieron la senda del arte comprometido (veremos posteriormente la obra de la artista **Milica Tomić** y el **grupo Spomenik** (Monumento). Los que no lograron posicionarse en los años noventa (cuando la única fuente de financiación fue la Fundación Soros), tampoco lo han logrado posteriormente a causa de la democratización y la estratificación de la escena del arte en la que se introdujo un enfoque moderno de la creatividad (el enfoque supeditado a la gestión). Los artistas serbios, como resultado de la guerra, no han logrado superar los efectos del aislamiento de los años noventa.

3. SOBRE EL COMPROMISO EN EL ARTE A PARTIR DEL AÑO 2000. SOBRE EL SALÓN DE OCTUBRE (UNA MANIFESTACIÓN DE LOS LOGROS EN EL CAMPO DE LAS ARTES VISUALES)

Desde el año 2005 hasta la actualidad, las temáticas del Salón de Octubre³⁰¹ están relacionadas con una revisión de la producción artística dentro del contexto de la sociedad contemporánea y su condición de hiperproducción. Las temáticas varían sobre la nueva actitud y orientación del artista en la época de la radicalización de los conflictos globales entre sistemas políticos, religiones, ideologías y las estructuras de

³⁰¹El Salón de Octubre es una manifestación de los logros en el campo de las artes visuales. La ciudad de Belgrado es la organizadora. Fundado en el año 1960, como una exposición de los mejores trabajos en el campo de las Bellas Artes, en el año 1967 se convierte en la muestra de las tendencias actuales de las artes aplicadas. Con una tradición de cuatro décadas, el Salón de Octubre representa un espacio muy relevante en el estudio del campo de las artes visuales de Serbia en la última parte del siglo XX. El criterio y el concepto del Salón lo decide una Comisión de expertos en el campo de las artes visuales (historiadores de arte, críticos de arte y artistas), designados por el ayuntamiento de Belgrado. El jurado otorga tres premios del mismo valor para los mejores trabajos en el Salón. Desde el año 2001, se nombra un director artístico que propone el concepto del Salón. El salón de Octubre fue hasta el año 2005, el evento que representaba los artistas nacionales. Desde el año 2005, la ciudad de Belgrado y el Consejo se han decidido por una orientación internacional de los futuros Salones de Octubre. El cambio del concepto y de la estructura del Salón tienen gran importancia para el desarrollo de la muestra de arte con mayor antigüedad y categoría en la ciudad y en el país. Belgrado se inscribe, de esta manera, dentro del calendario de los eventos artísticos internacionales. El ámbito artístico nacional ha retomado la posibilidad de exponer conjuntamente con los artistas extranjeros y de este modo la posibilidad de comparación directa con las tendencias y la producción internacional.

los valores socioculturales. Sobre la percepción de la escena del arte contemporáneo en Serbia en un contexto internacional, y también respecto a las condiciones de la producción local, la reconstrucción de la historia y la memoria individual, la noción de responsabilidad en relación con el arte contemporáneo y la cultura visual.

Desde el año 2005, el Salón de Octubre se convirtió en un evento internacional. Fue lanzado con la intención de abrir el diálogo con la escena artística internacional. En el 49° Salón, celebrado en 2008, bajo el título, *Umetnik gradjanin/umetnica gradjanka* (El artista como ciudadano/la artista como ciudadana), la comisaria **Bojana Pejić**³⁰², afirma, en el catálogo de la exposición, que el título de la exposición señala que se trata de artistas que critican y políticamente toman la posición sobre la realidad dada o el contexto.

Se trata de artistas que cuestionan las políticas de representación, las relaciones de poder, y examinan las instituciones artísticas y políticas, así como su propia producción artística, la que hoy, surge en las condiciones de la “autonomía relativa” del arte.

La autonomía del arte es relativa, ya que el arte contemporáneo, por un lado, aún depende de la representación política que aplican las instancias del Estado (los mejores ejemplos son los pabellones nacionales en la Bienal de Venecia), y que, por otro lado, los artistas dependen del mercado de arte y, a menudo, se convierten en objeto de comercialización.

El lema del Salón es: ¿Necesitamos el arte para que nos diga lo que no queremos saber?

El Salón, que se centra en la noción de contexto, la política, los límites entre el activismo social y obras artísticas, formula las preguntas tales como: ¿Es el enfoque documental que sustenta la mayor parte del arte contextual, el único método factible para deconstruir el contexto social? ¿Es posible, utilizando el formato de telenovela, criticar el tráfico de mujeres y la prostitución? ¿Es el formato musical adecuado para criticar el nacionalismo? ¿Es el cinismo el método más adecuado para tomar distancia de la “sucia” realidad?

³⁰²Véase nota de pie n° 358.

La historiadora de arte **Jasmina Čubrilo**³⁰³ en la entrevista con la autora de esta tesis, sostiene, sobre los cambios que se han producido en el arte después de los años noventa, que los artistas estaban bajo una menor influencia de la Academia como escuela, y más influenciados por los acontecimientos de la segunda mitad de los años noventa en un nivel teórico. A mediados de los noventa, cambió la forma de observación, interpretación y reflexión sobre la obra de arte. Las generaciones más jóvenes están cada vez más informadas y educadas teóricamente. Así que el arte ya no es sólo un objeto en sí mismo, sino más bien un medio de producción de significado. Las nuevas generaciones, en este sentido, tienen más conciencia política. Se están tratando los temas de la identidad de la mujer, la identidad nacional y del artista marginado en una sociedad en transición. Hay un grupo muy interesante, DEZ ORG³⁰⁴ un colectivo auto-organizado, con la idea de promoverse a sí mismos en muchos aspectos utilizando recursos de una gran variedad de presentaciones y comunicaciones.

La Galería Remont³⁰⁵ ha jugado un papel importante en la revitalización del arte

³⁰³Véase nota de pie nº 171.

³⁰⁴DEZ ORG es un grupo itinerante de artistas visuales con sede en Belgrado, fundado en el año 2005, por Gordana Belić, Dragana Djordjević, Tijana Knežević, Maja Radanović, Jelena Radić, Dragan Rajšić, Maja Rakočević Cvijanov, Milica Ružičić, Ivana Smiljanić, Boba Mirjana Stojadinović y Boris Šribar. El grupo colabora con varias organizaciones locales e internacionales y con artistas individuales. La definición del grupo DEZ ORG es un proceso del posicionamiento crítico, desde el que hablar, pensar y trabajar en el ámbito del arte contemporáneo y la sociedad, a menudo reuniendo diferentes personalidades del ámbito nacional e internacional. Tratan de la búsqueda de formas de acción en las que se produce el conocimiento; investigan el fenómeno de la generación digital, pero también investigan la posibilidad de la distribución del conocimiento, la comunicación pública, indagan en las esculturas en el espacio público y privado, y quieren revisar los límites entre el que “ofrece” y el que “recibe” el arte, y el interés para el registro, recopilación y revisión del ambiente contemporáneo en el que vivimos, así como las referencias provenientes del arte y la cultura popular. La página oficial de DEZ ORG: fuente: <https://dezorgbgd.wordpress.com/> [consultada 20/5/2013]

³⁰⁵La galería Remont presta cualquier tipo de ayuda a los artistas y también sirve para el intercambio de información. La asociación fue fundada en el año 1999 y su trabajo en el espacio público comienza en el año 2000. La directora de la galería, crítica de arte, Darka Radosavljević ha explicado de la siguiente manera la labor de la Asociación: “Estamos constantemente promocionando el arte contemporáneo, adaptándonos al momento, en algunas situaciones, me gustaría explicarlo con la expresión, el “nombre es destino” (*nomen est omen*). Esto al principio no fue consciente, sucedió más tarde. Esencialmente, nos adaptamos al problema, al espacio vacío que vemos. En todo momento mantenemos esta misión de popularizar el arte contemporáneo, hagamos lo que hagamos casi siempre se trata, básicamente, de introducir y popularizar el arte y la producción de los artistas a una audiencia más amplia. Desde su inauguración como una galería, funcionamos también como un lugar de reunión. En Belgrado, que yo sepa, incluso a nivel regional, no hay puntos de reunión, tales como Remont. Nosotros somos de un lado, una galería y del otro, un servicio de intercambio de cualquier tipo de ayuda y de información para los artistas. Con la parte de nuestro trabajo que incluye los servicios y la información intentamos constantemente mantener esta misión. Lo que significa divulgar y ayudar a que nuestros artistas se posicionen lo mejor posible, donde sea, dentro del ámbito local o en el extranjero. Nosotros estamos respaldando a los artistas, solucionando algunas cosas, que el artista por sí solo no sabe hacer y no es su deber saber y hacer. El año pasado tuvimos una acción con el grupo Media Art Lab de Berlín en el espacio público. Los socios de Alemania trajeron tres contenedores, que fueron colocados en la Plaza de la República, frente al Centro Cultural de Belgrado. En estos módulos, se ha organizado la presentación de nuestros artistas. Todos los días hemos tenido por lo menos una, y algunas veces dos exposiciones durante el día, en estos espacios pequeños, con conversaciones con el artista, y así a la audiencia más amplia posible que en ese momento se encontraba en la calle le pudimos mostrar lo que está pasando en el mundo

en Serbia. Desde la década de los noventa, existen dos lugares donde se apuesta por los artistas más jóvenes. Por un lado, está la Galería Zvono (Campana), una galería privada que representa a un número reducido de artistas, también presente en las ferias del arte, y por otro lado, existe la Galería Remont que trabaja con un número más extenso de artistas. Además, la Galería Kontekst³⁰⁶ (Contexto) y DEZ ORG colaboran estrechamente. La Galería Kontekst es el lugar ideal para encontrarse y conocer puntos de vista radicales. Kontekst, en realidad, es un espacio reservado para el activismo, para la investigación de la realidad, y el desafío de la misma. **Čubrilo** describe como el 49º Salón de Octubre en el año 2008 se ocupó de la década de los noventa y que la sociedad serbia va a estar exorcizando los demonios de la década de los noventa, y este es un proceso que exige tiempo.

Preguntada si estos temas socialmente comprometidos tienen que ver con lo que hoy llamamos “arte de formulario”³⁰⁷ o son los temas que se esperaban de la sociedad serbia, **Čubrilo** dice que no hay sitio para esta generalización superficial. Ella cree que la interpretación que Occidente está esperando de Serbia de un arte comprometido ya no existe. Ese arte está relacionado con la década de los noventa y el trabajo de **Milica Tomić xy ungelöst**³⁰⁸.

El período posterior al año 2000 está caracterizado por temas de transición, como la integración europea, temas de candente actualidad que la sociedad considera esenciales. Como ejemplo de todo esto, **Čubrilo** menciona el trabajo de **Tanja Ostojić**³⁰⁹ que ha generalizado por completo su historia personal³¹⁰, tratando las cuestiones de la emigración y Europa, así como también se ha centrado en la problemática de la etnia romaní, que forma parte de una realidad dolorosa de

del arte. Había un montón de visitas porque cuando obstaculizas algún tiempo la zona peatonal, la gente viene a ver la exposición”. Fragmento de la entrevista realizada a la Directora de la Galería Remont, Darka RADOSAVLJEVIĆ, crítica de Arte, en la Galería Remont, Belgrado, 25 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 18, pág. 621 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

³⁰⁶Véase el capítulo La iniciativa del grupo RUK ante el cierre de la exposición de los artistas albanokosovares en Belgrado, 2008.

³⁰⁷Se refiere a rellenar los formularios en el momento de pedir las subvenciones destinadas a la cultura y el arte de las fundaciones. Los artistas solían ajustar sus proyectos a las demandas de las fundaciones para obtener la financiación para la realización de los mismos.

³⁰⁸Véase el capítulo El trabajo de Milica Tomić - *Xy ungelöst – Reconstruction of the Crime*, como ejemplo de arte político, subvencionado por la Fundación Soros.

³⁰⁹Tanja OSTOJIC (Užice, 1972). Licenciada en el departamento de escultura, en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en 1995. Con máster universitario, en la misma universidad, en el año 1998. Hoy es una artista independiente de performance y artista interdisciplinaria. Vive y trabaja en Berlín.

³¹⁰Véase el capítulo El proceso de integración y los derechos de los inmigrantes en la Unión Europea, en la obra de Tanja Ostojić.

Alemania, donde la artista vive. Como destaca **Čubrilo**, los tipos del activismo son diferentes y dependen del contexto y el entorno en que el artista vive y trabaja³¹¹.

El trabajo de **Tanja Ostojić**, de la que ya se habló en esta tesis, presentado en el Salón de Octubre, en el año 2008, bajo el nombre *Naked life* del año 2004, explora la cuestión de la etnia romaní en Alemania. Se trata de una *video-performance*, basada en las informaciones extraídas de los comentarios escritos por el Centro Europeo para los Derechos de la población romaní, que se presentó a la consideración del Comité de Derechos Humanos de las Naciones Unidas en su reunión ochenta, en el año 2004.

En su *performance*, **Ostojić** aparece leyendo el informe que trata de las deportaciones inhumanas y el destino de las familias romaníes. Cada testimonio parece más brutal que el anterior. La artista afectada por la lectura, se siente visiblemente más incómoda, nerviosa y turbada. Hace visible su estado emocional, quitándose la ropa, en un acto de liberación de tanta presión, quedándose al final completamente desnuda, acentuando con esta acción la vulnerabilidad de la vida misma, mostrándonos la vida despojada o la “vida desnuda”.

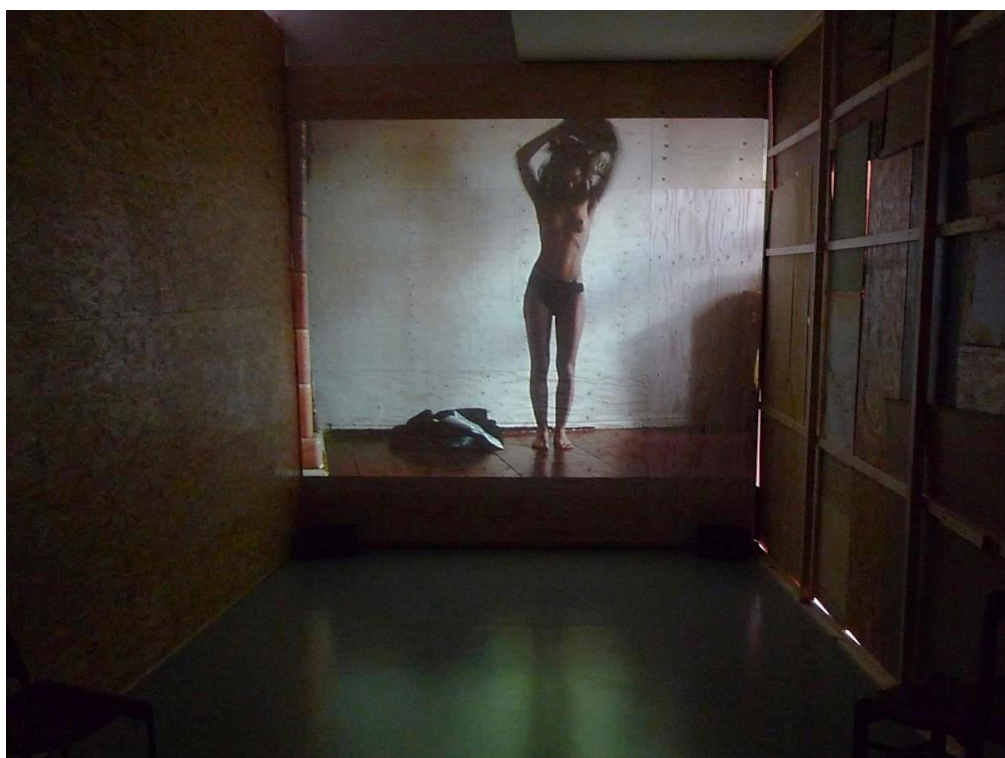


Ilustración 26. Tanja OSTOJIĆ. *Naked Life*, 2004-08. Video-performance / video-instalación, 24'. Kunstpavillon Innsbruck

³¹¹Fragmento de la entrevista realizada a la historiadora del arte Jasmina ČUBRILO, en su casa, Belgrado, 14 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 8, pág. 585 y 586. (trad. de la doctoranda).

El artista **Zoran Todorović**³¹², en la entrevista realizada por la doctoranda, hace hincapié en su afinidad por la introducción de la idea del arte comprometido, ya que implica una declaración política clara. Piensa que es bueno, sobre todo porque, la lógica de la estética se ha vuelto cuestionable aunque tiene una gran tradición en Serbia. Desde la ruptura con la Unión Soviética, la élite cultural ha encontrado una estrategia que le permitía operar con oportunismo, y esta situación persiste en la Academia de las Artes. Poner este hecho en tela de juicio es absolutamente legítimo. **Todorović** señala que no pasa nada si el principio estético se pone en cuestión. Pero el problema es si el arte se politiza, ya que pueden aparecer en lugar del “arte de salón”, la “política de salón”. Esto puede generar problemas, ya que la politización del arte está presente en muchas iniciativas en la actualidad. **Todorović** reconoce la existencia del arte comprometido, y temas tales como: el retorno de los refugiados, derechos de los romaníes, el activismo gay, entre otros, y añade que sólo está interesado en cuanto los artistas se están arriesgando para ejecutar y presentar su obra. El problema es que, a menudo, los artistas tematizan un problema actual, sin ver sus aristas. No asumen ningún tipo de riesgo sobre los matices que acompañan a preguntas relacionadas con lo étnico, gay, sexo o género. **Todorović** cree que si el artista está dispuesto a arriesgar algo para defender sus opiniones políticas, entonces podemos hablar del compromiso en el arte, pero sin este tipo de compromiso, la obra del arte, pierde el peso³¹³.

De la misma opinión es el artista **Jovan Ćekić**³¹⁴, cuando dice que si tratamos el arte comprometido como un *ready-made*, poniendo como ejemplo a un artista que pinta los gitanos debajo de un puente y luego hace las impresiones en Viena por 120 euros el metro cuadrado y si son cinco metros cuadrados, mejor. Este trabajo ha costado 600 euros y estos gitanos hubieran comido por esta suma de dinero, tres meses. Este enfoque lo considera naif. **Ćekić** subraya que, hoy en día, el esquema productivo se ha vuelto transparente, que los artistas se esconden detrás de la costosa producción de sus obras, al parecer tratando algunos problemas sociales de los grupos de la población vulnerable, sin ayudar de ninguna manera a estos grupos. El

³¹²Zoran TODOROVIĆ (Belgrado, 1965). Licenciado en el departamento de escultura en la Facultad de Bellas Artes en Belgrado en 1992. Master universitario en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en el año 1995. Desde el año 2006, profesor asistente, en la misma universidad. Trabaja como docente en la misma facultad.

³¹³Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Zoran TODOROVIĆ, en su estudio, Belgrado, 8 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 17, pág. 619. (trad. de la doctoranda).

³¹⁴Véase nota de pie nº 166.

artista dice que ya no existe el mito de un artista ilustrado³¹⁵.

Lo que es evidente de los razonamientos de los dos artistas, es la condena de la utilización del compromiso político en el arte en el caso de que solo sirva para la tematización de los problemas sociales y no parte de una experiencia personal. Así que hablar de los derechos de los romaníes, y no convivir con los romaníes puede ser un poco hipócrita. Podemos preguntarnos: ¿Quién obtiene provecho del arte, en este caso, además del propio artista? Aquí no ponemos en cuestión, si todos los criterios estéticos de este trabajo comprometido están logrados. Supongamos, que lo sean. Sin embargo, hay que subrayar la vinculación sincera con el tema que se está tratando, no abordándola solo como una mera respuesta a un tema dado, impuesto por las tendencias en el arte contemporáneo, el curador de la muestra, las fundaciones que financian el arte, los concursos, etc.

¿Es posible evitar este compromiso de encargo? Sí, se puede pero sólo en el caso de que el artista no dependa del mercado del arte y su coyuntura. Cada actividad comprometida supone para el artista una compensación económica, lo que mantiene este tipo de arte activo.

A continuación, exponemos la interpretación de una artista acerca del estado actual del mercado del arte, que incluye donaciones de diversos fondos y de las organizaciones no gubernamentales que participan en el campo del arte comprometido. **Ana Adamović**³¹⁶ en la entrevista con la autora de esta tesis, sostiene que la situación es la misma en todos los países. En Serbia, a menudo, las decisiones las toman las organizaciones donantes, que son las que establecen las propuestas, de acuerdo con lo que les interesa. La propia artista es una gran defensora del arte comprometido y participativo. La artista subraya la importancia del producto artístico. Así que, lo importante es que el producto tenga calidad. La artista dice que este tipo de compromiso es cada vez más popular y socialmente útil, porque los artistas finalmente salen de sus estudios y hablan con la gente real. Pero, a la vez,

³¹⁵Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ČEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 7, pág. 580. (trad. de la doctoranda).

³¹⁶Ana ADAMOVIĆ (Belgrado, 1974) Licenciada en Estudios de Literatura Comparada de la Facultad de Filología en Belgrado. Estudió fotografía en el instituto de Arte de Boston. Su trabajo ha sido publicado en numerosas revistas. Desde el año 2005 ha dirigido el proyecto *Komunikacija* (Comunicación) /talleres fotográficos dirigidos a los jóvenes de las regiones multiétnicas. Es fundadora de la ONG, Kiosk (Quiosco) de Belgrado. Es miembro de *Udruženje likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajna Srbije* (ULUPUDS) (Asociación de Artistas de Artes Aplicadas y Diseño de Serbia.)

afirma que no hay que pasar por alto el valor artístico de este tipo de proyectos³¹⁷.

Esto nos lleva a la pregunta planteada por el 49º Salón de Octubre, que cuestiona si los mismos criterios estéticos se están aplicando al arte políticamente y socialmente comprometido y al arte que no es comprometido. Es probable que no se apliquen los mismos criterios. En el arte comprometido, debido a que el tema es tan importante, no es un factor crucial si la obra es estéticamente buena o no. **Adamović** cree que aquí reside el problema, porque si el trabajo no es bueno como arte, su alcance es limitado. Ese trabajo tendrá poca repercusión en la sociedad y su impacto en el tiempo será limitado. A todo esto, añade el problema de la sobreproducción, porque en relación con la población de Serbia, hay demasiados artistas. En cuanto a lo que se está haciendo actualmente en la escena serbia, considera que hay cosas muy buenas pero también muchas mediocres, como en cualquier otro lugar³¹⁸.

Sobre los programas de integración europea, las expectativas que tiene Europa de Serbia, los asuntos de actualidad, nos informa la directora de la galería Remont, crítica de arte, **Darka Radosavljević**. Precisa que existe un juego eterno entre curadores, artistas y las fundaciones patrocinadoras. Nos alerta de que son pocos los que son capaces de guiar su proyecto a su favor, presentando a los financiadores potenciales, una historia, y siendo capaces de utilizar puntos clave que plasmen el proyecto y logren hacer algo completamente diferente. Sostiene que este problema es característico de toda Europa del Este. ¿Por qué este tipo de problema no lo tienen los artistas en Occidente?

Radosavljević explica, que en muchos países desarrollados, detrás de cada artista hay un sólido sistema de protección social y un mercado, por lo que los artistas no tienen que dedicarse a los temas de personas con “necesidades especiales”. Estos artistas logran, de alguna forma, ganarse la vida con el arte. A pesar de la crueldad del mercado, hay un sistema desarrollado de mercado y de galerías. En el Oeste existe la posibilidad de ser un artista que no trabaja solo para proyectos, sino que vive de producir obras de arte. Y, en Serbia no hay casi ninguna posibilidad de este tipo de arte porque no hay mercado. Por otra parte, sostiene **Radosavljević**, que la necesidad de abordar los problemas cuasi-sociales, y tratar de temas que a los artistas realmente

³¹⁷Fragmento de la entrevista realizada a la fotógrafa Ana ADAMOVIĆ, en su casa, Belgrado, 12 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 19, pág. 625. (trad. de la doctoranda).

³¹⁸Ibíd. pág. 625. (trad. de la doctoranda).

no les interesan, ha llegado desde Occidente.

Cita el ejemplo de los Países Bajos, donde los artistas están muy bien protegidos, y por esta razón, están aburridos. No tienen un impulso vital o, mejor dicho, la misma vida no es para ellos una provocación para hacer algo. Desde un sistema social ordenado, empezaron a idear las cosas que no son aplicables en Serbia. **Radosavljević**, que ha ganado una amplia experiencia como directora de la Asociación artística Remont, dice que en este tipo de proyectos es necesario que entren los casos o temáticas de las personas o grupos con necesidades especiales.

Y el artista entonces responde: “No, nosotros también tenemos necesidades especiales, porque también somos parte de un grupo aislado, que no tiene un estatus social solucionado, tampoco tenemos la oportunidad de trabajar y ganar dinero. Nosotros tenemos que solucionar nuestra condición de personas con necesidades especiales”.

Así que cuando se presentan estas historias sobre los derechos de los romaníes y el diálogo intercultural, hay que tratar de explicarles que en el arte esto no tiene ningún sentido, porque uno es un artista de calidad o simplemente no lo es. A uno como profesional, no le interesa su procedencia étnica, sino su producto. Simplemente no hay espacio para establecer esas categorías porque esto no es razonable dentro del arte³¹⁹.

La influencia que viene de Europa es, sin duda irrefutable en cuanto al arte comprometido de los años 2000. Los derechos de las minorías étnicas, religiosas, sexuales, la integración europea, una nueva identidad europea, la crítica social, etc. La única cuestión que importa, sin embargo, es la calidad de la obra de arte y su valoración, dejando a parte el tema de la obra y el papel del artista en la tematización de un problema social. Por lo tanto, ¿un artista está asumiendo alguna responsabilidad por su trabajo relacionado con las cuestiones de los romaníes, las minorías étnicas o sexuales? ¿Cuál es su papel en el tratamiento de los problemas que personalmente no le afectan? ¿Se trata de la responsabilidad social de artista, que nos informa de temas sociales y áreas dolorosas de la sociedad contemporánea? Es difícil de creer en la autenticidad de estos proyectos, sabiendo que surgen como

³¹⁹Fragmento de la entrevista realizada a la Directora de la Galería Remont, Darka RADOSAVLJEVIĆ, crítica de Arte, en la Galería Remont, Belgrado, 25 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 18, pág. 621 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

resultado de la financiación de varias fundaciones internacionales. Por lo tanto, los temas socialmente comprometidos se imponen como parte de una tendencia, y como tal se financian y, el artista no suele tener ninguna implicación personal con el tema, dejando al margen, por el momento, que su obra sea un producto artístico de calidad.

CAPÍTULO VI: COOPERACIÓN CON EL EXTRANJERO. EL PÚBLICO Y LA CRÍTICA DE ARTE EN LOS NOVENTA

La década de los noventa marca una situación particular, y por esto muy interesante, en la historia de Europa, su cultura y su arte. Se trata de un gueto. En medio de Europa del sur, en el territorio de Yugoslavia, se dio la producción artística y cultural en un entorno aislado. En un entorno al que se impusieron las sanciones internacionales en 1992, que nos permite hablar de una cultura y un arte en “la sociedad cerrada”³²⁰. No hubo contactos culturales con los demás países, y lo que pudo llamarse el intercambio cultural en aquella década, se desarrollaba exclusivamente a través de los contactos personales de los artistas.

El mercado del arte, el público internacional y los medios, en una palabra, el ojo del espectador de fuera, pudo haber visto el producto final, que es la obra de arte, en distintas exposiciones internacionales sobre el arte de Europa del Este, donde los serbios pudieron participar después de la apertura del país. Sin embargo, no ha habido ocasión de que se escuchara la voz de los mismos artistas –sus testimonios sobre el gueto en que habían vivido y creado-.

En las escasas ocasiones de salir al exterior, los artistas subrayaron, que no querían representar a Serbia, dado que no coincidían con la ideología de Milošević.

Hablando del público del arte en tiempos de crisis, hay que decir, que se redujo al estrecho círculo de los profesionales: los artistas o críticos de arte. El amplio público con el tiempo y el aumento de la crisis dejó de visitar las exposiciones. Se puede agradecer a la ausencia de presentación de arte en los medios de comunicación. El periodismo serbio estaba ocupado con la guerra y política, así que no dejaba espacio para la información sobre la cultura y el arte, eso no mejoró ni en los años 2000, donde la política diaria sigue ocupando el espacio informativo.

También daremos la palabra a los críticos de arte sobre los años noventa.

³²⁰El arte en una sociedad cerrada –término de Dejan SRETENović-, historiador y teórico del Arte. Este término se refiere a la República Federal de Yugoslavia, por bloqueo cultural que padeció el estado por la política del régimen de Milošević.

1. COOPERACIÓN CON EL EXTERIOR. RELACIONES CON OTROS PAÍSES

Con motivo de la Bienal de Venecia del año 1997, y con el objetivo de promover el principio multicultural y favorecer la globalización cultural, la convivencia entre culturas y el pluralismo cultural, el comisario de la Bienal, **Germano Celant** dijo:

Umetnik ne pripada naciji nego istoriji umetnosti i umetnicima, zajednici koja je uvek dizala glas protiv svake vrste ograničavanja. Pošto umetnost samu sebe doživljava multikulturalnom, nikakve granice joj ne priliče³²¹.

Es cierto que durante la década de los noventa existía un pronunciado interés de los países occidentales por el espacio cultural de los países post-comunistas/post-socialistas del Este de Europa. **Ješa Denegri**³²², crítico de arte, comentó que sin embargo, es un desafío y es necesario explorar el estado y la naturaleza del arte en los países que han pasado por la etapa de la ruptura con el régimen comunista y ahora están en una transición post-comunista, entre las cuales se encuentra también la situación artística serbia.

En la última década, a estas inquietudes se dedicaron exposiciones como: *After the Wall – Art and Culture in Post-Communist Europe* (Después del muro – Arte y Cultura en la Europa post-comunista) en Estocolmo. En Viena y Budapest, *50 Years of Art in Central Europe 1949-1999* (50 años de Arte en Europa Central 1949-1999). En Graz, *In Search of Balkania* (En Búsqueda de Balcania). No debemos olvidar, prosigue **Denegri** que las motivaciones iniciales para este interés de los críticos occidentales y las instituciones involucradas en la organización de eventos artísticos para el arte del post-socialismo/post-comunismo surgieron gracias al interés por la situación política del momento; más que por un verdadero reconocimiento y valoración del proceso artístico real y sus logros. Sin embargo, es cierto que hay un significativo efecto de retorno de los parámetros de valor de las exposiciones

³²¹Versión de la doctoranda: “El artista no pertenece a una Nación, sino a la historia del arte y a los artistas, una comunidad que siempre levanta su voz en contra de cualquier tipo de limitación. Dado que el arte se percibe a sí mismo como multicultural, este no tiene fronteras”.

CELANT, Germano, en DENEGRİ, Ješa, *Opstanak umetnosti u vreme krize* (La supervivencia del Arte en los tiempos de crisis), Belgrado, Cicero, 2004. pág. 28 y párrafo 3.

³²²Véase nota de pie nº 175.

mencionadas sobre la escena del arte contemporáneo nacional, simplemente por el hecho que los participantes en estas exposiciones obtenían unas fuertes referencias internacionales³²³.

A la pregunta dirigida a **Denegri** sobre ¿Qué tipo de reacción provocaron los trabajos de artistas serbios de este período en el extranjero? El crítico dice que justamente por la situación del “arte en la sociedad cerrada”, la participación de artistas serbios era extremadamente difícil. Denegri subraya que en la década de los noventa, en tres ocasiones, (1995, 1997, 1999) se hicieron las selecciones desastrosas de los artistas que representaban Yugoslavia en la Bienal de Venecia, debido a razones de política interna y por incompetencia personal. Literalmente, se ha echado a perder la oportunidad. Cuando los artistas serbios lograban obtener la oportunidad de exponer en el extranjero destacaban por su capacidad de atraer la atención de los círculos artísticos internacionales.

Así fue el caso del premio obtenido por Mirjana Djordjević en la Bienal euroasiática de Ankara, en el año 1992 y su aparición en la exposición *Koegzistencija umetnosti* (La convivencia de arte) en la Bienal de Venecia en el año 1993. A finales de la década destacaron las actuaciones internacionales y el reconocimiento de **Milica Tomić**. Para los artistas serbios, lo importante fue ser comprendidos y aceptados como participantes en una condición de igualdad, en la escena de arte mundial, y no como ejemplares exóticos de un arte que por las razones políticas se encontraba en un estatus y posición separada, termina Denegri³²⁴.

La crítica de arte **Darka Radosavljević**³²⁵ describe la posición de Yugoslavia en el contexto del arte internacional con que no hubo ninguna comunicación con otros ámbitos. A los artistas yugoslavos les parecía que todo el esfuerzo, que todo el trabajo creativo, en estas condiciones extremadamente difíciles, con una inversión enorme de energía, la búsqueda de las soluciones a los problemas técnicos y materiales, era más valiosa que cualquier otra cosa en el mundo, pero ninguno que no estuviera implicado lo podría entender. No había una corriente de viento refrescante que les ayudase a aclarar los pensamientos e informaciones, que les facilitase las ideas. Las fundaciones extranjeras, las residencias para los artistas se cerraron a la

³²³Ibid. pág. 11-12.

³²⁴Ibid. pág. 97.

³²⁵Véase nota de pie nº 212.

mayoría de los artistas con pasaporte yugoslavo (en muchos casos, el documento de color rojo de la República Federal de Yugoslavia sólo era válido dentro de las fronteras de Yugoslavia). Los tramites monstruosos para la obtención de los visados, para participación de artistas yugoslavos en los eventos en el extranjero y del mismo modo de los artistas extranjeros en Yugoslavia, en muchos casos, terminaba con la renuncia a la lucha con la Administración y la evasión consciente de las situaciones humillantes (días de incertidumbre, varios días de pie en la cola delante de algunas embajadas en Belgrado o durante los bombardeos, en Budapest)³²⁶.

¿De qué manera, los artistas de Yugoslavia, durante la década de los noventa, han cooperado con los países extranjeros? ¿La cooperación era realmente posible de algún modo? ¿A quién representan los artistas en las exposiciones? ¿A Serbia, a Belgrado o a sí mismos?

No todo el mundo ha soportado las mismas condiciones. La vieja generación de artistas que comenzaron su carrera artística durante los años setenta, debido a sus relaciones personales con los curadores extranjeros fue invitada a pesar del embargo cultural. **Raša Todosijević**³²⁷ dice:

Regularmente he expuesto en el extranjero. Iba en autobús a Budapest y luego cogía un vuelo desde allí, todo aquello era un verdadero drama. Este era el único modo de viajar. He viajado a menudo, por mi obra; no porque yo viviera en Serbia. Así es, no era por Serbia y mi situación aquí. Yo no represento a mi calle, mi barrio, yo no represento a Belgrado, tampoco a Serbia. Me represento a mí mismo. Mi patria es la Libertad, yo me presento solamente a mí mismo. En el festival de Edimburgo, el director, me acuerdo, estaba presentando a los artistas, diciendo: “Este es un artista de Estados Unidos, Francia, Inglaterra”. Presentándome a mí, dijo: “Este es un artista de Belgrado”. Se trataba de eufemismo anglosajón para mitigar la situación. Provenir de Serbia, sonaba terrible en esos tiempos³²⁸.

³²⁶RADOSAVLJEVIĆ, Darka, *REMONT REVIEW – Beogradska umetnička scena devedesetih* (La escena artística de Belgrado en los noventa), Belgrado, REMONT Asociación independiente de artistas, 2002. pág. 9-10.

³²⁷Véase nota de pie nº 32.

³²⁸Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 2, pág. 551 y párrafo 3 y 7. (trad. de la doctoranda).

JovanČekić³²⁹ también me dijo que en los años noventa le invitaban gracias a los contactos que había establecido en el pasado, junto con **Todosijević** y que estaba contento de que todavía se acordarán de él en las circunstancias de la guerra. A la pregunta si en el extranjero representaba a Serbia, Belgrado o a sí mismo, responde:

Aquí tenemos que aclarar una cosa. Los artistas de la década de los setenta, casi siempre se representan a sí mismos, porque ellos aquí nunca han sido aceptados en el verdadero sentido de la palabra. Ellos se han acostumbrado a ser los jinetes solitarios, se trata de seis o siete personas. Esta gente nunca se ha involucrado en una red seria. Incluso cuando nos llamaban a alguna parte, éramos más un adorno. Raša Todosijević es el que, después de Marina Abramović, ha expuesto y vendido sus obras en el extranjero con más frecuencia. Esta vanguardia nuestra de los años setenta no llegó hasta Europa. Europa no la conoce³³⁰.

Lo surrealista y lo absurdo de la situación en que se encontraban los artistas, incluso los que han logrado exponer en el extranjero, debido a sus contactos, fue increíble. La Republica Federal Socialista de Yugoslavia, se desmoronó en el año 1992, y desde este momento, la Federación de Serbia y Montenegro adoptó el nombre de la Republica Federal de Yugoslavia, 1992-2003. En el año 2003, mediante la adopción de la Carta Constitucional, se creó la Unión Estatal de Serbia y Montenegro, que duró hasta el año 2006, cuando en un referéndum, Montenegro decidió separarse de Serbia. Para que finalmente, en el año 2008 se proclamará la independencia de Kosovo, que desde el año 1999, coincidiendo con los bombardeos de la OTAN, fue administrado por las Naciones Unidas. Con todas estas complicaciones, ¿Cómo se pudo participar en la escena internacional? Los artistas tenían grandes problemas solamente por el hecho de tener que aclarar de donde provenían realmente. En tales circunstancias, como una tierra de nadie, siempre sonaba mejor decir el nombre de la ciudad - Belgrado - , que Serbia, teniendo en cuenta la imagen del país gracias a la política de Milošević.

Así es como el artista **Saša Marković**³³¹ describe su experiencia:

³²⁹Véase nota de pie nº 166.

³³⁰Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ČEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 7, pág. 582 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

³³¹Véase nota de pie nº 99.

Trabajé con un artista inglés que no era particularmente reconocido. Esta relación empezó en los años ochenta gracias a los contactos personales obtenidos con la ayuda de mis amigos. Así que esta parte de mi compromiso con el extranjero está relacionada con los contactos personales y no con la red del poder alternativo, me refiero a la Fundación Soros. A menudo me representaba a mí mismo. En Glasgow, en la Universidad, en el año 1995, participé en un evento de arquitectura, que era parte de un programa artístico. Yugoslavia entonces ya no existía como un Estado y Serbia todavía no era reconocida como tal. En este evento participé como un artista al lado de cuyo nombre figuraba el nombre de la ciudad, Belgrado. Se trataba de un gran evento y hubo presión de la parte del *lobby* de la emigración serbia, que, más tarde me enteré, había protestado para que al lado de los nombres de los participantes serbios, constase el nombre del país, de Serbia. Los organizadores del evento, querían escribir solo el nombre y apellido del artista, por lo que se llegó a un compromiso para que se ponga el nombre de la ciudad. En mi caso de Belgrado. Durante el evento, no sabía nada de todo esto. Además, al lado del nombre del artista con el que participé en el proyecto, también estaba escrito solamente el nombre de la ciudad, Nottingham. Por el contrario, al lado del nombre de los otros participantes figuraba el nombre del Estado. Para mí esto era genial³³².

Lo que dice **Dragoslav Krnajski**³³³ acerca de su presencia en la escena mundial es lo siguiente:

Había visitas al extranjero, pero sin duda no suficientes. Es indiscutible que fuimos bloqueados en este sentido. Durante los años noventa tuvimos un bloqueo que no era solamente un problema de este país, también era un problema de separación del mundo, del cual estábamos excluidos³³⁴.

Cuando le hemos preguntado a quién representaba en ese mundo, el artista añade:

³³²Fragmento de la entrevista realizada al artista Saša MARKOVIĆ-Mikrob, en la Galería Remont, Belgrado, 10 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 12, pág. 600 y párrafo 3 y4. (trad. de la doctoranda).

³³³Véase nota de pie n° 45.

³³⁴Fragmento de la entrevista realizada al Presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (1998-2002) Dragoslav KRNAJSKI, artista plástico, en su estudio, Belgrado, 17 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 5, pág. 570 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

Este asunto siempre ha sido muy cuestionable. Como ya he señalado, el arte aquí sobrevive sólo porque es una necesidad del artista, no porque el Estado esté aquí para afirmar el arte. Por supuesto, el artista, primero se representa a sí mismo. Si alguien en esto puede reconocer un significado más general, me refiero a la cultura de este país, mejor. Pero, no me gustaría considerarme como alguien que representaba el régimen oficial de la década de los años noventa. En ese momento se trataba de una cuestión de principios éticos. Teníamos mucho cuidado acerca de cómo y bajo qué condiciones participábamos en las exposiciones. La exposición que se organizó en Salónica, en el año 1997, a pesar de que se trataba de algún modo de representar el Estado, formalmente había una clara determinación de que no representaba el régimen oficial de este Estado, sino de todas aquellas tendencias que estaban en contra de este régimen. Esta pregunta en la década de los años noventa era muy importante, debido que este Estado, entonces abusó de ciertos artistas, los cuales en su nombre fueron presentados aquí y en el mundo³³⁵.

El artista enfatiza un claro distanciamiento del régimen de los años noventa; y, el rechazo de ser sus representantes por parte de los integrantes de la “escena alternativa”.

Jelica Radovanović³³⁶, sin embargo, agregó que había una cooperación con el extranjero, iniciada en los años anteriores, y que también hubo gente ahí fuera que se interesaba por artistas serbios, por el contexto en que vivían. Cuando se le preguntó, a quién representaba, dijo:

Esto es un asunto serio, me refiero, a quién realmente se está representando cuando se está exponiendo. Teníamos la ilusión de que con fuerza de voluntad, lográbamos distanciarnos de la situación de aquí. Justo cuando nos fuimos a Holanda, nos dimos cuenta de lo mucho que éramos la rama a la que Djindjić³³⁷ se refería. Sin enterarnos, estábamos “cocidos”. Llevábamos sobre los hombros la vergüenza causada por lo que nuestro país estaba haciendo. Teníamos un sentimiento de culpa a

³³⁵Ibíd. pág. 571 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

³³⁶Véase nota de pie nº 81.

³³⁷Véase nota de pie nº 110.

pesar de que no participamos en todo aquello. En cada contacto que tuvimos, tratamos de explicar a la gente, que en general no estaba informada. Para ellos se trataba de un pequeño país en guerra, uno entre cientos. Paseando por las calles, en el extranjero, veíamos la gente que respiraba libremente, vivían sus vidas privadas, se notaba la ligereza de lo cotidiano, mientras nosotros llevábamos sobre nuestros hombros una carga enorme. Pensábamos que nos estábamos representando a nosotros mismos, pero en realidad éramos conejillos de indias de los acontecimientos³³⁸.

Acerca de los contactos con los países extranjeros y la extrañeza de la opinión pública mundial respecto a las condiciones en Serbia después de la caída del régimen de Milošević, el 5 de octubre, **Mileta Prodanović**³³⁹ dice:

Yo tenía buenos contactos con una fundación en Polonia. Durante los años noventa viajaba a menudo por los países de Europa del Este. El intercambio cultural con Occidente se siguió haciendo con la gente razonable que quería venir. Toda la comunidad artística de Belgrado estaba muy molesta, cuando, después de 5 de octubre del año 2000, después de la caída de Milošević, de repente aparecieron los misioneros culturales de Occidente. Estaban esperando encontrarse con un desierto total. Los bienintencionados se sorprendieron cuando vieron que aquí en la década de los noventa hubo una producción artística seria, de la que no se sabía nada³⁴⁰.

Estábamos interesados en saber ¿a quién representaba en el extranjero? ¿A Serbia, a Belgrado o a sí mismo?

Prodanović responde que básicamente se representaba a sí mismo y a una Serbia, la que él deseaba.

He nacido y crecido en un país que en la nomenclatura de María

³³⁸Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 11, pág. 596 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

³³⁹Véase nota de pie n° 26.

³⁴⁰Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 1, pág. 542 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

Todorova y su libro *Los Balcanes imaginarios*³⁴¹ se podría llamar el imperio de bolsillo. El imperio es algo que permite una doble identidad, y yo crecí con una doble identidad. En términos nacionales, podría ser un serbio y al mismo tiempo un yugoslavo. No me importaba, no pensé que el hecho de considerarme yugoslavo frustrara mi origen étnico. Yugoslavia podría haber sido interesante y un proyecto válido. Pero estaba fundada y sostenida esencialmente a base de emociones. Siempre pensé que se hubiera podido organizar como la Unión Europea, basada en algo racional y no tan caprichoso. En los años 1919, después de la Primera Guerra Mundial y en 1941, después de la Segunda Guerra Mundial, Yugoslavia se hizo sobre una base emocional, sobre un deseo. Las emociones se agotan, y luego la base se rompe. A lo mejor si alguien hubiera dicho que no es necesario querernos tanto; pero, que es mejor vivir en un Estado que tiene un mercado integrado, el país todavía existiría como una unión de pueblos. Porque la Unión Europea hoy es lo que era Yugoslavia después de la Constitución del año 1974.

Al principio de mi carrera, me consideraba un representante de Serbia y de Yugoslavia, pero sobre todo me representaba a mí mismo. Más tarde, cuando la posibilidad de representar estas dos entidades me fue quitada, me limité a representarme a mí mismo y a una Serbia como yo la deseaba. La Serbia que surgió en un momento, con la llegada de Zoran Djindjić³⁴². El proyecto que fue brutalmente interrumpido y perturbado por la intervención así llamada “post mortem” de Milošević, -el asesinato de Zoran Djindjić-. Todo lo que queda después del mencionado asesinato, va a pasos normales, pero muy lentamente. Djindjić fue un fenómeno, un político que no se encuentra todos los días. Europa todavía no se ha enterado de lo que ha perdido con su desaparición. Él era mucho más que un político serbio, era de importancia regional³⁴³.

Hemos preguntado al **grupo Škart**³⁴⁴ si ¿era posible salir al extranjero con apoyo

³⁴¹María Todorova (Sofía, 1949) es historiadora y filósofa búlgara, profesora de Historia de la Universidad de Illinois. Experta en la historia moderna de los Balcanes y autora del libro *Imagining the Balkans*.

³⁴²Véase nota de pie nº 110.

³⁴³Ibíd. pág. 542 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

³⁴⁴Véase nota de pie nº 132.

de las instituciones en los años noventa?

Grupo Škart nos responde que había varios centros (tipo cinema REX, el Centro de la Descontaminación Cultural) que fueron conectados a través de una red. Los artistas serbios no salían a menudo, pero existían las instituciones que estaban conectadas.

En cuanto a la salida de los artistas al extranjero, ayudados por las instituciones o a través de los contactos personales, el grupo dice que no tenía contactos personales, porque no había salido al extranjero anteriormente. Pero los centros mencionados han lanzado muchos de los artistas serbios al mundo.

Que no significa que fuimos financiados por ellos. Sin embargo, las instituciones o galerías no estaban detrás de nosotros, por esta razón, nuestra producción es muy pobre. No teníamos muchos productos de calidad, porque nunca hemos tenido dinero para producir. Tampoco lo hemos pedido, ni hemos sido capaces de posicionarnos. Cuando hemos comenzado a viajar con el Coro, obtuvimos los primeros visados para entrar en Croacia y después nos dieron visados para la zona Schengen, también a través del Coro. Y todo esto es realmente fabuloso, lanzar un grupo de artistas que están en un tercer nivel, los que no están en la lista de los artistas privilegiados³⁴⁵.

A menudo, en las exposiciones en el extranjero, al lado del nombre del grupo estaba escrito Serbia. Preguntados por su sensación personal con el hecho de representar a Serbia de los años noventa, el grupo contesta:

Aquí existen varias respuestas y distintos tipos de “paquetes” en los cuales viajamos. Si el que te envía es el Ministerio de Cultura que ha invertido en ti dos millones de euros, en la obra de teatro. Como por ejemplo nuestro Ministerio invierte sin sentido el dinero para el teatro con un nivel provincial y que nunca ha salido del país. A diferencia de algunas otras cosas que han salido fuera de nuestras fronteras, pero nuestro Ministerio de Cultura no ha tenido sensibilidad para ellas. Así que si estás metido en su sistema de valores, significa que tienes una

³⁴⁵Fragmento de la entrevista realizada al grupo ŠKART (Grupo Residuos), en su estudio, Belgrado, 18 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 13, pág. 606 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

responsabilidad con la política del Estado que te financia o promueve. Les cuestan mucho, etc. El Estado te paga los autobuses, aviones y otras cosas, así que uno quiera, o no, representa al Estado. Pero si te invita personalmente el comisario coreano y llevas la producción que realmente cuesta cero, llevas contigo unos muchachos que bordan o tocan la mandolina y que nadie conoce. Entonces, esto es un poco subversivo, porque ni se sabrá que te has ido, ni se sabrá que has vuelto. Tampoco tienes algún tipo de beneficio de todo esto. No es como el Teatro Nacional que se va a Virovitica (ciudad pequeña de Croacia, fronteriza con Serbia), para que después vengan las críticas: “Un brillante éxito del Teatro Nacional en Virovitica, el aplauso después de la *Señora Ministra* ha durado diez minutos”. Todo ha durado cincuenta minutos, cada aplauso. Este sistema de valores es absolutamente autocomplaciente y falso. Nosotros teníamos una idea, no importa, nadie se enterará, no se gastará ni un céntimo del presupuesto estatal; el teatro tendrá setecientos mil millones para la próxima “hada libre” o como se llamasen sus óperas. Me gustaría ser más práctico. Tengo la intención de hacerlo, voy a escribir un proyecto, y lo enviaré al Ministerio de Cultura. No me rechazarán, estoy trabajando ya desde mucho tiempo. Así que tal vez, entonces, me sentiré un artista serbio. Actualmente, sí, me represento a mí mismo³⁴⁶.

Preguntado el joven artista **Ivan Grubanov**³⁴⁷, activo en la escena mundial desde el año 2002, después de terminar el posgrado en la Rijksakademie por ¿cuál era su estatus, respecto al país del que proviene en la Academia de Ámsterdam? ¿Si se sentía como un serbio, o ellos le han percibido así? **Grubanov** dice que allí le han hecho serbio.

Hasta que he llegado a la Academia, siempre me consideraba una persona cosmopolita, más allá de lo nacional, una persona transnacional. Con seguridad, se puede decir que la Rijksakademie en los últimos 10 años, era la plataforma en la que se han formado algunos de los artistas y las mentes socio-artísticas más importantes. Una plataforma muy fértil,

³⁴⁶Ibíd. pág. 606 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

³⁴⁷Véase nota de pie nº 159.

donde se desarrollaban los programas del pensamiento crítico y la investigación visual.

Pero yo soy la única persona de Serbia que ha entrado allí, como un serbio. Había gente de Belgrado, en la Rijksakademie, pero ellos eran aceptados como holandeses. Debido a que la mitad de los estudiantes admitidos son extranjeros, la otra mitad por el estatuto debían ser holandeses. Entre los holandeses es difícil encontrar cada año, 10 o 15 artistas de este calibre, así que ellos consideran a cualquiera que ha vivido o estudiado en los Países Bajos, un holandés. A mí me han admitido en la categoría de estudiante internacional. Mis trabajos tenían la temática social, la que fue causada por la guerra y todo lo que ha pasado con nosotros. Los trabajos más específicos sobre algunas cuestiones sociales los he hecho posteriormente. Entonces pensé que estaba terminando con todo lo que pasó en los años noventa, por esto me fui de Belgrado, porque quería un nuevo comienzo, porque tenía la impresión de que este capítulo y mi papel en él había terminado. Me sorprendí cuando entendí que este capítulo, en realidad, me esperaba allí, pero ahora es como una especie de espejo. Llegué allí cuando comenzaba el juicio a Milošević y fui percibido como un criminal. En las reuniones, cenas que se organizaban en la plataforma académica, los colegas artistas me llamaban, “asesino” y “criminal”, porque habían visto anteriormente las películas de Srebrenica³⁴⁸. Srebrenica es un gran trauma de la sociedad holandesa. Fui recibido con gran escepticismo. Realmente, eso fue un capítulo difícil³⁴⁹.

Grubanov ha experimentado en su propia piel el prejuicio que existía contra Serbia en el extranjero. En los Países Bajos, en la facultad de Bellas Artes le veían como un criminal, por el hecho de venir de Serbia. Es natural, la necesidad del artista de expresar sus opiniones y defender su obra de arte. Se nos presenta la pregunta de que si a los artistas serbios, les fue impuesta la obligación de crear obras con un contexto político o, ¿eso era su necesidad? **Grubanov** piensa que el compromiso político no fue impuesto a los artistas serbios, explicando:

³⁴⁸Se hablara más adelante sobre el genocidio de Srebrenica, en un capítulo dedicado a ese tema.

³⁴⁹Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Ivan GRUBANOV, en su estudio, Belgrado, 4 de marzo de 2012. Véase el Apéndice, entrevista nº 6, pág. 575 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

Cuando una persona se encuentra con la complejidad de tales visiones, simplemente aparece este material para procesarlo. No proviene solamente de la experiencia personal, sino a partir de las referencias más amplias que fueron creadas por el contacto de la experiencia personal con algunas ideas y discursos alternativos. Hay un montón de cosas que necesitan ser aclaradas. De mala gana me metí en ello, con la serie de dibujos *Visitante*, cuando tuve que formularlo como un trabajo artístico, lo hacía con desgana, no imaginaba así mi carrera artística. Quería quedarme supranacional y transnacional y permanecer fuera de la necesidad de especificar. Porque sé cómo estas especificaciones pueden distorsionar el punto artístico de la obra de arte. De alguna manera, ese papel se impuso sobre mí, y yo lo entendí como una especie de deber, y empecé a tratar con él, teniendo cuidado de no caer en ninguna de las trampas habituales del arte políticamente comprometido. He procurado usar las fuentes y eventos específicos, para que mis obras representen una especie de punto general. Cuando digo sentido general, lo distingo del sentido universal, porque es más una especie de deseo de lo imposible, de un logro que debería unir todo lo que nosotros deseamos. Mientras que la experiencia general es algo que ya tenemos dentro de nosotros, que todos compartimos. Si bien la experiencia universal implica una nobleza, un logro, la experiencia general, consiste en un examen autocrítico de lo que ya existe y de lo que compartimos. Mi lenguaje artístico ha empezado desde algunos temas específicos, pero siempre intento llegar a una conclusión general³⁵⁰.

Teníamos curiosidad de conocer la posición del artista serbio en el mundo. ¿Está necesariamente relacionada con el contexto y ambiente del que el artista procede y si ¿hay artistas que han logrado superar el problema de la nacionalidad? Esto es lo que el artista piensa al respecto:

En los años noventa y en los primeros años de dos mil podríamos hablar de lo particular de esta posición. Sin embargo, el mercado global ha creado una esfera pública global, esto significa la disminución de la particularidad de cada participante regional en la esfera pública global,

³⁵⁰Ibíd. pág. 576 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

así que hay mayor sensibilidad para todos estos pormenores que construyen la esfera pública global. Por consiguiente, el estatus del artista de Serbia es igual al de artista de Sudan, o Camboya, Malasia, Indonesia. Simplemente se ha acostumbrado a las singularidades geopolíticas. Es de conocimiento general que la leche y la miel no fluyen por todas las partes, y que todos vienen con un bagaje de acontecimientos socio-políticos o de guerra. La posición de un artista de Serbia es igual a la de un artista del antiguo Tercer Mundo. Si hay algo particular en esta posición ahora, es la indiferencia que se muestra respecto a este estatus, porque la desintegración de Yugoslavia es un capítulo traumático en Europa y los europeos más cultos (los círculos culturales y artísticos) no quieren que se les recuerde. Además, el estigma que se ha creado gracias a la guerra sucia de los medios de comunicación, como de toda la política europea y sus aliados en la antigua Yugoslavia ha hecho lo suyo; y, es muy difícil, ahora establecer un discurso en contra de ello. Pero me parece que la respuesta a todos estos acontecimientos intensos es un tipo de interés reducido sobre lo específico de esta posición. El interés es reducido para la misma posición. Hay culturas y contextos que atraen con su actualidad y lejanía, tales como el Oriente Medio. Se trata de las regiones, que son en este momento portadoras de grandes cambios a nivel global, las nuevas tendencias mundiales y las corrientes económicas y políticas. A través de todas estas tendencias, el interés del mundo del arte se dirige hacia estos países. Porque el arte es una mirada crítica y diagnóstica sobre lo que está ocurriendo en términos sociales y políticos. Así que, ahora somos solamente un pequeño país entre muchos otros, en una región conflictiva de Europa que está tratando de sostenerse sobre sus pies. Por lo tanto, a nuestra cultura y el arte se mira, como a unos de Europa del Este con una historia problemática, que intentan levantarse sobre sus pies, lo que puede, o no, ser interesante en algunos casos particulares³⁵¹.

La posición de artista serbio no es, de ningún modo exclusiva, en la realidad mundial en el que el escenario de guerras diariamente conquista nuevos territorios en

³⁵¹Ibíd. pág. 576 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

el mapa del mundo. La atención mundial se dirige hacia las sociedades en crisis. De cierto interés del público global en los artistas serbios podemos hablar pensando en los años noventa. Después, Serbia se convierte en uno más, de los países en transición. Hemos preguntado al joven artista, ¿a quién representa en la escena internacional?

Yo siempre represento a Serbia. Me percibo a mí mismo como un exponente de esta cultura y de esta comunidad. Estoy tratando de presentar las obras con carácter, con un punto transnacional. Intento verme a mí mismo como una persona transnacional. El modelo transnacional es algo que es legítimo, ya que está formulado por la esfera pública global. Sin embargo, en la parte representativa, el arte se valoriza y percibe bajo una clave de pertenencia nacional, por lo que aquí, con entusiasmo, adopto la función de representante de Serbia y de su contexto. Esto no puede ser percibido en todos mis trabajos, porque a través de mis creaciones intento establecer un frente y un lenguaje más amplio. Pero en los debates y discusiones siempre intento jugar un papel lo más noble posible a la hora de representar mi contexto primario³⁵².

Grubanov, aunque enfatiza su determinación transnacional como artista, dice que con su obra está tratando de representar a su país del mejor modo posible. Su mensaje artístico no siempre es explícito, se oculta dentro de una expresión artística compleja. Su misión es clara, con su trabajo y el discurso público trata de ofrecer una imagen diferente, del entorno del que proviene.

He formulado algunos discursos a través de mis trabajos. A través de los trabajos he tratado algunas cuestiones y he intentado levantarlos a un nivel general, sin involucrarme en las discusiones particulares. Siempre traté de actuar como un artista, de andar en sintonía con mi lenguaje artístico y no adelantarme como un activista político, porque el arte y la política son dos cosas diferentes. El arte es político y el arte no puede ser apolítico, aun cuando es de carácter escapista; tiene una dimensión política, en el sentido de que formula nuevos modos de vivir, de pensar, en un sistema de coordenadas de su tiempo. Pero cuando uno sale con

³⁵²Ibíd. pág. 578 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

una declaración política unidimensional, entonces ya no actúa en las esferas del arte y se convierte en uno más de los participantes del proceso político³⁵³.

Este artista trata de no cruzar la delgada línea, más allá de la que el arte deja de serlo y se convierte en la política diaria. Aunque a veces en su trabajo aborda las particularidades políticas, permanece en el campo del arte, rehuyendo de participar en el debate político racional. El arte no tiene ningún efecto directo sobre la esfera política, pero a través de su obra, el artista tiene la oportunidad de crear una narración paralela a la historia y política oficial y, de este modo mantener la postura de oposición, que se convierte en una parte legítima de la historia principal.

El artista **Uroš Djurić**³⁵⁴ nos va a explicar a continuación cómo el mundo artístico de Serbia no logró conseguir una mayor presencia en el mercado internacional, y de qué modo el embargo influyó en la ausencia de los artistas locales en el Oeste. Qué tipo de "trauma" los países occidentales tienen con Serbia y qué tipo de trabajos, como consecuencia de este trauma, tienen salida en la escena mundial.

Cuando se le pregunta a **Djurić** por ¿cómo conseguía comunicarse con el extranjero durante los años noventa? ¿A través de los contactos personales, o por vía de las instituciones? El artista contestaba lo siguiente:

No me he comunicado en absoluto. La problemática era múltiple. La generación de los años setenta tuvo una salida notable en el ámbito internacional, hablo del círculo alrededor del Centro Cultural de Estudiantes, el círculo de artistas conceptuales. Este grupo ya a mediados de los años ochenta comienza a disgregarse. Al principio de la década de los noventa, las personas que consiguieron éxito junto a ellos en Occidente, lograron algunas oportunidades de participar en el trabajo financiado por los entes institucionales. Es imposible separarlo de la corriente de neoconformismo de Occidente. Solamente que esta vez en él ha participado la generación inconformista de los años sesenta. Así que en la década de los noventa, los restos de Yugoslavia, (Serbia y Montenegro), a través del embargo han sido puestos *ad acta*. No se

³⁵³Ibíd. pág. 578 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

³⁵⁴Véase nota de pie nº 89.

trataba de un rechazo, se trataba de una prohibición política muy grave de comunicación o de apoyo a cualquier forma de producción cultural que viniese de nuestra zona. Debo admitir que es el primer caso que conozco en la historia, que la élite cultural aceptase. Todo este embargo, no importa de qué grado fuese, de carácter político, en realidad estaba dirigido contra los propios ciudadanos. Esto es lo que ha sido, un acto discriminatorio, incivilizado.

En el Oeste había un prejuicio de que todo el que valía se había ido del país; y, que aquí, solamente se ha quedado lo peor. Esto fue repetido por el Secretario de Relaciones Exteriores, británico, Robin Cook, que dijo que no es una lástima bombardear Serbia, ya que allí se había quedado solamente la escoria. Y, que todo lo que valía se fue del país. Si nos fijamos en el mundo del arte, desde luego, esto no es cierto, porque todo lo que valía se ha quedado. Esto se ve por el hecho que la primera oleada de nuestra emigración no ha hecho nada. Fueron grandes fracasos que han debilitado la posición de todo el movimiento en contra de Milošević. Ha sido gracias a este tratamiento debilitado como el régimen ha podido jugar con ellos como ha querido. Qué hay detrás, es difícil de decir, pero el hecho es que realmente así fue la política oficial del Oeste. Que, en gran medida, ha afectado no solamente a nuestra producción, sino también a nuestra vida cotidiana. No podría haber pasado una cosa más absurda. Todo esto sucedió bajo la administración de Clinton, presidente en aquellos momentos de los Estados Unidos de América, que incluso hoy es abiertamente hostil hacia nuestro país, no solamente hacia algunos segmentos determinados, o hacia la política, sino hacia todos nosotros. Creo que hemos sido igualmente las víctimas de las circunstancias internas como externas.

Nuestra vida cultural ha sido completamente excluida de cualquier sistema. El mundo del arte de Sarajevo podría sacar mucho de la situación en la que se encontraron. Incluso los croatas y eslovenos. Nosotros fuimos tratados igualmente como si hubiéramos participado en este famoso sistema socio-político, a pesar de que fuimos igualmente

víctimas. Es una posición muy vergonzosa³⁵⁵.

Aunque los artistas serbios se han constituido como corriente artística nunca han sido aceptados como tal en el extranjero. Por qué es así es una gran pregunta. Había apariciones regulares en los años noventa de artistas de Sarajevo, de Liubliana, de Zagreb, nuevas corrientes de Skopje. En Serbia y Montenegro no había. Las primeras obras que comenzaron a ser incluidas de un modo correcto en las corrientes de la práctica artística contemporánea fueron las de **Milica Tomić** y **Tanja Ostojić**. Hablando de la gente que vivía en Serbia en los años noventa. No contando con **Marina Abramović** que vivía en la relación Ámsterdam - Nueva York. **Djurić** explica, a continuación, la posición de **Abramović** desde su perspectiva, del artista que ha vivido en Serbia durante los años noventa.

Lo que pasó con su trabajo *Balkan baroque* (*Barroco balcánico*) en el año 1997, fue una posición que se refería al accidente en sí y el enfoque político sobre el mismo³⁵⁶; y, no a que ella sea una artista que viene de Belgrado y Serbia. Debido a que, de hecho, no proviene de allí. Étnicamente ella pertenecía a esta zona, pero nada más que eso. Ella fue promovida como la artista más grande en los países de Europa Occidental. Ella sí que proviene de esta región, justamente de las generaciones de inconformistas que habían logrado una posición en las redes de las instituciones internacionales, pienso concretamente en la Bienal de Venecia³⁵⁷.

Pero los artistas de Serbia no eran bien recibidos en Occidente, incluso las actuaciones en los años 1992 y 1993 eran extremadamente problemáticas. La cuestión es cuánto realmente eran visibles. La primera que estuvo intentando entrar en los actuales sistemas de referencia histórica, de la corriente artística yugoslava de entonces, fue la historiadora del arte **Bojana Pejić**³⁵⁸, en la exposición *After the Wall*

³⁵⁵Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Uroš DJURIĆ, en su estudio, Belgrado, 24 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 14, pág. 610 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

³⁵⁶Se suponía que en el año 1997, Marina Abramović iba a representar a la República Federal de Yugoslavia (integrada por las repúblicas federadas de Serbia y Montenegro) en la Bienal de Venecia, pero la decisión sobre su elección cambió y el Ministerio de Cultura de Montenegro, que este año proponía un artista para el pabellón nacional, eligió otro artista. Abramović ha participado en la exposición central, al ser invitada por el comisario general de la Bienal Germano Celant, y la instalación *Balkan Baroque* ganó este año el León de Oro.

³⁵⁷Ibíd. pág. 611 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

³⁵⁸Dra Bojana PEJIĆ (Belgrado, 1948). Licenciada en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía de Belgrado. Entre 1977 y 1991, fue conservadora de la Galería del Centro Cultural de Estudiantes de Belgrado (SKC). También fue la

(Después del Muro) que tuvo lugar en el año 1999. **Djurić** sostiene que el ovillo empezó a desenredarse rápidamente después del bombardeo de Serbia del año 1999.

El mensaje y significado de estos bombardeos era: “Por fin, tienen lo que se merecen, y ahora podemos incluíros en el juego, os merecéis un trozo del pastel”. En gran medida la participación de nuestros artistas en el extranjero dependía de la voluntad política. Aunque algunos autores se han incorporado con éxito en la red de arte contemporáneo.

De nuevo, volvemos a una posición neo-colonial. Quiero decir que nuestros proyectos artísticos eran aceptados en la medida en que se ajustaban a ciertos fundamentos teóricos sobre el tipo de arte que se hace en los países del Este o en los países de Europa Central y Sudoriental. Pero, nada más que eso, excepto el caso de un par de autores que se han mostrado hábiles en el manejo de estas redes de alta conciencia sociopolítica de la praxis artística. Dentro de estos casos excepcionales se incluyen también los artistas que han terminado su carrera fuera del país, como es el caso de Ivan Grubanov. Algunos de ellos han logrado destacarse a través de sus proyectos. El proyecto de Ivan Grubanov sobre el juicio a Milošević y el de Milica Tomić *xy ungelöst* eran aceptados porque describían algo que es el epicentro del trauma de los países de Europa Occidental respecto a la guerra en la Antigua Yugoslavia. Estos trabajos, sin olvidar su indiscutible alta calidad, fueron aceptados fundamentalmente porque los países de Europa Occidental, reconocían en ellos aquellos temas y aquellos traumas, que no se han solucionado en sus países y que están relacionados con Serbia o con el conflicto de Serbia y el Oeste³⁵⁹.

Llegando a este punto preguntamos a **Djurić** si ¿piensa que algunos de éstos artistas han realizado las obras con la temática que podría ser aceptada por los países

curadora principal de la exposición, *After the Wall – Art and Culture in Post-Communist Europe*, que se celebró en Estocolmo en el año 1999, que posteriormente se inauguró en el Museo del Arte Contemporáneo, en la Fundación Ludwig en Budapest en el año 2000 y después en Hamburger Bahnhof en Berlín (2000–2001). En el año 2005 ha elegido como su tesis doctoral el tema: *The Communist Body: Politics of Representation and Spatialization of Power the SFR Yugoslavia (1945–1991)* en la Universidad Carl von Ossietzky, en Alemania. En el año 2008, fue comisaria del Salón de Octubre en Belgrado. También fue comisaria de la exposición *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, organizada en el Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig en Viena (2009–2010). Bojana Pejić vive en Berlín, desde el año 1991.

³⁵⁹Ibid. pág. 611 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

occidentales? Por ejemplo el trabajo mencionado, realizado por **Milica Tomić** *xy ungelöst* en que usa el ejemplo de masacre de 33 víctimas de nacionalidad albanesa. ¿Quiere decir que los serbios con remordimiento reconocen sus víctimas, en este caso las de nacionalidad albanesa? **Djurić** con decisión niega esta posibilidad.

Es vergonzoso, son porquerías, que no tienen nada que ver con la racionalidad. En este caso, cualquier tipo de trabajo de esta temática podría tener éxito. Es realmente retorcido plantear las cosas de este modo. Pienso que los motivos de los autores de estos trabajos son diferentes. Milica ha explicado con claridad los motivos de su proyecto en el último catálogo del Salón de Octubre. Pero ella no puede evitar algunas referencias. Cómo va a ser recibido el trabajo es una cuestión diferente. Todo depende de la percepción del espectador. Solamente quiero decir que el éxito de algunos autores está en gran medida relacionado con el conflicto que Occidente tiene con nuestra zona. Cuando el arte en un país no está determinado, cuando no está claramente perfilado, esto es como cuando se dice: “¿Quién necesita el arte contemporáneo de Serbia?”, es un problema parecido a cuando se dice: “¿Quién necesita la industria del automóvil serbia?” No estamos lejos de la verdad. Es muy similar a la forma en que perciben en los países desarrollados, en los que se crea la conciencia de dónde y cómo se presenta la práctica artística contemporánea. Desde el punto de vista de Alemania, Inglaterra, Estados Unidos y Japón como cuatro países líderes que, a través del marketing, están creando la idea de lo que es el arte contemporáneo, el arte en Serbia parece irrelevante. Depende de quién es vuestro galerista y cómo les presenta en esta red de tendencias en el momento social actual.

Viendo los autores de mi generación de Inglaterra, que están creando las obras que para mí estaban en el dominio de lo imposible, no como algo que no se puede imaginar, sino como algo que no se puede realizar. A menudo hemos ideado los trabajos aquí, sabiendo que no tendremos la oportunidad de realizarlos. Para que en un año o dos ver estas obras realizadas por los autores allí donde las posibilidades para llevarlos a cabo eran mayores.

El espíritu del tiempo se reconoce claramente en todas partes, pero las posibilidades de realización no son las mismas en todas partes. Considero que es importante, también, que estos autores fueran reconocidos, teniendo en cuenta que las obras, ya conocidas, con frecuencia hayan sido interpretadas erróneamente, o entendidas por las razones que tienen que ver con el trauma personal de estos países relacionados con nuestro país. Y ellos lo tienen. De lo contrario no regresarían continuamente a lo mismo, tratando de confirmar sus decisiones. Esto no disminuye el valor de las obras, tampoco de sus autores los que en este momento son más actuales. Se trata de Grubanov, Milica Tomić, Tanja Ostojić, Biljana Djurdjević, Zoran Pantelić, Kuda.org, Asocijacija Apsolutno, los que en los años noventa rompían todos los impedimentos posibles³⁶⁰.

Si hablamos del arte en Serbia, podemos decir que nunca ha sido visto en su totalidad. Si hablamos de tendencia en el arte en Serbia nada funcionaba de modo coherente y centrado en la construcción de su historia. Eso ha ocurrido por razones de la tradición.

En Serbia no existe la tradición de construir la red vertical. Son principalmente horizontales. Es difícil construir un grupo de interés en una sociedad que nunca se ha constituido como una sociedad de clases. Si retrocedemos, nos topamos con los problemas jurídicos, con los grupos de interés que lo quieren realizar, pero no tienen una motivación clara para hacerlo. En la época socialista, al menos, hemos tenido las instituciones que han sido subvencionadas, que habían sido lugar de encuentro de diversas iniciativas. Esto ya no es el caso. Los Centros Culturales independientes, los centros que han desarrollado una red alternativa ya no tienen esta función, no reciben casi ningún tipo de dotaciones. Otros centros se han convertido en los meros usuarios de las ONGs, que para determinados proyectos subvencionados preparan un programa específico. El sistema de las galerías nunca se ha establecido como práctica privada. Sobre todo lo que confiere el Arte Contemporáneo, el arte experimental, el arte que tiene sus propios

³⁶⁰Ibíd. pág. 611 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

principios³⁶¹.

Preguntando a **Zoran Todorović**³⁶² si ¿durante los años noventa ha participado en las exposiciones en el extranjero? Y si ¿para exponer en el extranjero, ha recibido ayuda del Centro de Arte Contemporáneo o esto ha sido posible gracias a sus contactos personales?; seguimos investigando la participación de los artistas serbios en las exposiciones en el extranjero:

El Centro, solo ha trabajado con *Šum* (Murmullo). Este era uno de los éxitos. La situación política en que nos encontrábamos se correspondía con un tipo de rotura a un nivel más amplio, la pérdida de los valores generales y universales³⁶³.

Al igual que los artistas entrevistados hasta ahora, preguntamos a **Todorović** si en sus exposiciones en el extranjero se representaba a sí mismo o a Serbia. El artista dice que esto depende de si la gente del Centro para el Arte Contemporáneo ha llevado sus trabajos a las exposiciones internacionales, entonces representaban toda la producción artística de Serbia. En este sentido, él representaba a Serbia.

Se trataba de unas exposiciones importantes que trataban de los Balcanes. Estaban organizadas por instituciones de gran tamaño que manejaban grandes cantidades de dinero, con reconocidos curadores. En este contexto, yo he aparecido como un artista de los Balcanes. En algunos casos me negué y en otros he actuado de manera pragmática, sobre todo si se trataba de un curador importante y una buena suma de dinero. También hubo exposiciones en las que me he representado a mí mismo³⁶⁴.

Biljana Djurdjević³⁶⁵, al contrario, ignora por completo la cuestión de contexto político y el país de origen:

En el extranjero nadie piensa que soy de Serbia. El problema surge solamente cuando tienen que pronunciar mi nombre. Esto es la única

³⁶¹Ibíd. pág. 612 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

³⁶²Véase nota de pie nº 312.

³⁶³Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Zoran TODOROVIĆ, en su estudio, Belgrado, 8 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 17, pág. 618 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

³⁶⁴Ibíd. pág. 618 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

³⁶⁵Véase nota de pie nº 121.

complicación, el modo de pronunciar mi nombre. Este es el punto culminante de su relación dramática conmigo. Cuando estuve en Weimar, donde hicimos una exposición en el Museo de Schiller, se me acercó una persona, que ni siquiera se presentó. Esta persona, que era originaria de nuestro país, comenzó a interpretar uno de mis cuadros según los rostros de los políticos locales. Jamás ningún periodista en el extranjero me había hecho una pregunta sobre el tema político de mis obras. Jamás me había sucedido que alguien me preguntase de dónde soy. Realmente, a mí no me importa, como tampoco me interesa saber si un artista es hombre o si es mujer, ni tampoco me importa de dónde viene. Porque este tipo de percepción provoca confusión en el arte. Y el modo de ver una obra de arte cambia, aparecen nuevos parámetros en relación a lo que se está mirando. Los temas que estoy tratando no son locales, sino que están presentes en todos los Estados, se refieren a todas las personas: la agresión y el abuso, el hambre y la gula. Todo esto está presente en todas partes. La codicia... todas estas son características de la sociedad moderna, con las que puede identificarse de la misma manera un chino como alguien de Estados Unidos³⁶⁶.

Čedomir Vasić³⁶⁷ nos da su ejemplo de participación en un evento internacional, la Bienal de Venecia, otra vez bajo el concepto ya citado. Me refiero a la posición política en la que se encontró el artista serbio tras el bombardeo de Belgrado.

Yo mismo, no tengo gran experiencia internacional, aunque en los años noventa pude participar en la Bienal. Mi última participación en la Bienal fue en el año 1999. La bienal de Venecia de este año se inauguró el día después del fin de los bombardeos. Durante los bombardeos, nosotros, mi joven colega Igor Stjepancic y yo, hicimos la página web que ha cuestionado el asunto del arte en los tiempos de guerra. La página la hemos titulado *Zarobljenički logor* (El campo de prisioneros). Hemos invitado artistas de todo el mundo para que participen en los temas que se plantearon. Artistas de todo el mundo han respondido y han enviado las

³⁶⁶Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Biljana DJURDJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 14 de diciembre de 2008. Véase el Apéndice. Véase el Apéndice, entrevista n° 20, pág. 628 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

³⁶⁷Véase nota de pie n° 140.

películas o cortometrajes. La página sigue activa como un testimonio de esa época. Entonces nos invitó un grupo italiano, Oreste, a participar en la Bienal de Venecia. Para ellos era interesante tener de primera mano, a la gente de un pueblo que fue bombardeado, o el arte creado bajo las bombas. Fui a la Bienal. Durante tres días mantuve los chat de conversaciones con Belgrado, y las personas que se incorporaban para hablar sobre el tema. Esa fue mi mayor participación internacional³⁶⁸.

¿Es posible, que aquí se trate de la afirmación de **Djurić** que dice: “El éxito de algunos autores está en gran medida relacionado con el conflicto que Occidente tiene con esta región?” ¿Es cierto que Occidente, después de los bombardeos ofreció a Serbia una oportunidad, solamente porque en ese momento fue la noticia más reciente del horror, que estaba ocurriendo justo delante de su puerta, en la misma Europa? ¿Estaba Occidente invitando a artistas serbios para tratar de apaciguar su conciencia, o simplemente se trataba de un voyerismo peculiar?; Como cuando después del accidente de tráfico, un transeunte ocasional que se encontró en el sitio por casualidad, no puede quitar los ojos de la cabeza ensangrentada sobre el asfalto.

¿Por qué los artistas serbios han tenido que asumir la responsabilidad de la política de Milošević, como si ellos la hubieran impuesto o como si ellos mismos no fueran las víctimas de la misma?

Ser de Serbia no sonaba bien en los años noventa y por esta razón, junto a los nombres de los artistas, a menudo, los organizadores ponían solamente el nombre de la ciudad, Belgrado.

¿Que conseguían con esto? ¿Tranquilizar su conciencia o no querían “perturbar” al público con un hecho tan terrible como que un artista sea serbio? ¿Cómo es que el nombre de Belgrado marcaba un ex territorio que no tenía nada que ver con la política del Estado?

¿Será que la refinada y culta Europa no podía -y no puede- admitir el hecho de que en un país, destruido y desesperado todavía existan artistas? A lo mejor este hecho les agitaba aún más, ya que, como dice **Djurić**, en Serbia todavía hay gente

³⁶⁸Fragmento de la entrevista realizada al rector de la Universidad de las Artes de Belgrado, Čedomir VASIĆ, artista plástico, en su despacho del Rectorado de las Artes de Belgrado, Belgrado, 7 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 3, pág. 553 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

honesta y no es verdad que todas las personas de calidad han abandonado el país. ¿Por esta razón están utilizando el eufemismo “artista de Belgrado”, mientras que los otros artistas son de Francia, Alemania o los Países Bajos?

Porque suena menos alarmante. Ya que Milošević = Serbia = genocidio = limpieza étnica. ¿Es necesario colocar a todos los serbios en una misma categoría, la de una nación genocida?

¿Acaso identificamos a todos los alemanes con el Holocausto? Este es un trauma perpetuo de los alemanes, después de la Segunda Guerra Mundial. Ensenberger, en su ensayo *Jesam li Nemač* (¿Soy un alemán?), dice:

Niko nikada neće zaboraviti ni oprostiti sve što se dogodjalo u logorima uništenja. Masovno ubijanje industrijskih razmera, koje je naredila država, ja ne mogu smatrati nacionalnim problemom Nemača. Nemci su bili izvršitelji. Izgleda da nekoga to brine i okupira više nego otkriće da su ljudi za sve kadri. Onaj ko hoće da proglasi Aušvic za nemačku specijalnost, za proizvod neke hipotetičke nemačke duše, oduzima ovom otkriću svaku težinu³⁶⁹.

Los asesinatos en masa, ordenados por el Estado, ¿Se pueden considerar el problema de todos los serbios? Obviamente todos fuimos, según **Djurić** “igualmente víctimas de las circunstancias internas y externas,” debido a que desde el exterior los serbios fueron vistos como partidarios de las ideas de Milošević y por lo tanto, merecedores del embargo. Desde dentro, el mundo artístico alternativo y todos los ciudadanos honestos, sufrieron las represiones del régimen. Sin embargo, Europa ha tranquilizado su conciencia, evitando pronunciar el nombre de Serbia. El artista estaba más que agradecido por poder participar en la exposición.

Pero hablando de la dignidad, probablemente se quedaba en la frontera con Hungría, en el autobús, con los contrabandistas, el queso, la gasolina, y cigarrillos, por lo que no lograba llegar con el artista, a través del aeropuerto de Budapest, el

³⁶⁹Versión de la doctoranda: “Nadie nunca olvidará ni perdonará todo lo que sucedió en los campos de exterminio. Los asesinatos en masa, a escala industrial, ordenada por el Estado. Yo no puedo considerar un problema nacional de los alemanes. Los alemanes eran los ejecutores. Parece que a algunos les preocupa y ocupa más este hecho que el descubrimiento de que la gente es capaz de todo. Él que quiere definir Auschwitz como una especialidad alemana, como el producto de una hipotética alma alemana, quita todo el peso a este descubrimiento”. ENZENBERGER, Hans Magnus. *Nemačka, Nemačka izmedju ostalog* (Alemania, Alemania entre otras cosas) Belgrado, BIGZ, 1980, pág. 165 y párrafo 1.

más cercano a los serbios en la década de los noventa. Después de un viaje de diez horas en el autobús Belgrado/Budapest y unas 10 horas más de espera en la frontera, después del chequeo por si acaso el artista llevase armas o droga, probablemente al artista ya no le interesaba demostrar o defender su origen étnico. Se trataba de la lucha por la mera supervivencia. En estas circunstancias todo el mundo se representaba solamente a sí mismo.

¿Europa tiene algún tipo de problema con los Balcanes? ¿Se puede decir que el arte en Serbia en los años noventa tenía una producción rica a causa de la crisis en la que se encontraba? ¿Es posible que Europa se haya adormecido en su bienestar?

Jovan Čekić³⁷⁰ dice:

Europa es un país de viejos. Ha matado, en gran medida, al eros para contrarrestar de alguna manera la locura de los *yuppies* de los Estados Unidos. Europa tiene problemas con su cuerpo. Todo es Europa, y esto de aquí, desde siempre se ha llamado los Balcanes. Solamente en los últimos tiempos se llama el sudeste de Europa. Un segundo problema es que la propia Europa es una península de Asia. Por sí sola Europa no es un continente. Y en este sentido no es diferente de la India que también es una península de Asia. Se distancia de su cuerpo que se llama Asia. Así que parte de su frustración la traslada a los Balcanes, tratándonos como su península. Esta falta de conciencia política de Europa representa un problema. En este contexto, es totalmente ridículo esperar de los Balcanes que se comprometa artísticamente³⁷¹.

Por lo tanto, estamos hablando de los artistas políticamente involucrados, de los Balcanes, exactamente de Belgrado, porque lo otro suena mal. Su participación está relacionada con el régimen de Slobodan Milošević. Suena un poco hipócrita. Sin embargo algún tipo de pase para la fiesta de esta “vieja dama” había que tener. Así que no son muchos los artistas que se han logrado “exportar” a Occidente. Aquellos que han tenido éxito como Tanja Ostojić o Milica Tomić, llevaban el signo de “políticamente comprometido”, o como dice **Djurić**, el del “trauma” que Europa tiene con Serbia. ¿Será esto una paranoia local de alguien que se considera

³⁷⁰Véase nota de pie nº 166.

³⁷¹Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ČEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 7, pág. 583 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

importante? ¿De lo importante que es Serbia en el mapa de Europa?

No lo parece, pero nos encontramos con el hecho de que existe un trauma en el cuerpo Europa, en la última década del siglo XX que ha quedado afectada. Para tener éxito y presencia en el Mundo, los trabajos de los artistas tenían que tener buena calidad, sí, pero igualmente era necesario que tuvieran el sello de la tierra, el sello del país y del tiempo que les ha tocado vivir.

2. EL PÚBLICO Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

En *Edimburška izjava* (La Declaración de Edimburgo), trabajo conceptual del año 1975, *Quién se aprovecha del arte y quién se beneficia honestamente*, **Raša Todosijević**³⁷² escribe:

Fabrike koje proizvode materijale potrebne umetnicima, preduzeća koja prodaju materijale potrebne umetnicima, njihovi radnici, službenici, prodavci, posrednici, itd... prodajne galerije i njihovi službenici, galerije bez profita, galeristi, voditelji galerija, kustosi galerija i njihovi lični sekretari i prijatelji, plaćeni savet galerije, neplaćeni savet galerije koji ubira novac zato što nije plaćen... fotograf koji snima radove za katalog, izdavač kataloga, urednik kataloga, štamparija koja štampa katalog, pozivnicu i plakat, radnici koji slažu, štampaju i povezuju katalog i pozivnicu... noćni čuvari galerija, muzeja, zbirki i kojekakvih kolekcija i legata, lažni čuvari galerija muzeja i kolekcija, doušnici, tehničko osoblje muzeja, zbirki i legata, organizatori simpozijuma, susreta i festivala umetnosti... patroni i organizatori stipendija za studiranje u inostranstvu koji se po pravilu dodeljuju: deci viših državnih činovnika, deci uglednih bankara i deci maskirane i pritajene buržoazije u Socijalizmu... pritajeni ideolozi, demagozi i mračnjaci sa instituta, visokih škola, muzeja i akademija kojima je pre stalo do moći i uticaja u umetnosti, a ne do obrazovanja i kulture koji ne nude nikakav profit, i svi oni koji nam verbalnim liberalizmom pokrivaju svoje dekadentne, prevaziđjene,

³⁷²Véase nota de pie nº 32.

reakcionarne, šovinističke i buržoaske modele umetnosti i kulture, da bi stekli pozicije izvan umetnosti, izvan kulture i nad umetnošću i nad kulturom³⁷³.

En la lista se encuentran doscientos puntos de referencia, incluido el nombre del autor con la explicación que el autor escribió este texto con el propósito de alguna manera sacar el beneficio del bien y el mal del arte.

Hablando de las condiciones normales de la sociedad, donde se originó este trabajo (en la antigua Yugoslavia), podríamos hablar de toda la cadena de “especuladores” del arte. De hecho, de todos los que son necesarios, antes y después de la creación y promoción de una obra de arte, al igual de los que podríamos llamar “parásitos”, los que de alguna manera sacan su provecho en todo este proceso de distribución. Esta cadena social es sostenible y tal vez necesaria en una economía de una sociedad estable, donde existe una inversión en la cultura. Pero, hablando de los años noventa, en un país reducido, estamos hablando de un público de arte en tiempos de crisis, que se reduce al estrecho círculo de personas que son profesionales como lo son los artistas o críticos de arte.

A menudo, los propios artistas eran el único público. Los medios de comunicación en los años noventa se centraban en la política diaria, de modo que dejaban poco espacio para la cultura. Sobre todo el arte alternativo³⁷⁴ no se promocionaba de ningún modo.

¿Hasta qué punto el trabajo de los artistas tenía visibilidad?

³⁷³Versión de la doctoranda: “Las fábricas que producen los materiales para los artistas, los negocios que venden los materiales para los artistas, sus empleados, funcionarios, comerciantes, intermediarios, etc.... Galerías comerciales, y sus empleados, galerías sin fines de lucro, galeristas, directores de galerías, curadores de las galerías y sus secretarios personales y amigos, el consejo de galería pagado y los consejos de galerías que tienen que recaudar el dinero porque no están pagados, fotógrafo de galería que fotografía los trabajos para el catálogo, editor de catálogos, la imprenta que imprime los catálogos, las invitaciones y carteles, los trabajadores que imprimen, encuadernan el catálogo y la invitación, vigilantes nocturnos de las galerías, museos, colecciones y legados, los vigilantes falsos de las galerías, museos y colecciones, ojeadores, el personal técnico de los museos, colecciones y legados los organizadores de simposios, encuentros y los festivales del arte... los patrones y organizadores de becas para estudios en el extranjero que se suelen conceder a: los hijos de altos funcionarios del gobierno, hijos de prominentes banqueros y los niños de la enmascarada y oculta burguesía socialista... Ideólogos engañosos, demagogos y los siniestros de las instituciones estatales, escuelas superiores, museos y universidades cuyo único interés es el poder e influencia en el arte; y, no la educación y cultura que no ofrece nada. Y, todos aquellos, que con un liberalismo verbal, encubren sus modelos reaccionarios, chovinistas, burgueses de la cultura y del arte, para obtener una posición fuera del mundo del arte, fuera de la cultura y sobre todo por encima del arte y de la cultura”.

VUKOVIĆ, Stevan. *Pesimizam intelekta, optimizam volje; Institucionalna kritika u Srbiji i nedostatak njenih organskih referenci* (El pesimismo del intelecto y optimismo de la voluntad; La crítica institucional en Serbia y la insuficiencia de sus referencias orgánicas) 2007. <http://eipcp.net/transversal/0208/vukovic/sr> [consultada 14/2 /2011]

³⁷⁴Se refiere al arte que se oponía al arte oficial respaldado por el régimen en el poder.

El embargo no permitía que este arte fuese exportado a un lugar en que se le iba a prestar una atención adecuada y en el país simplemente no existía una necesidad real para ello debido a que la sociedad solamente podía pensar en la supervivencia. **Dragoslav Krnajski**³⁷⁵ dice que:

Este periodo fue bastante problemático, para el mundo del arte en Serbia. Tenemos que tener en cuenta el bloqueo económico, seguido por la presión interna y externa, el sistema político restrictivo que ha intentado bloquear todas estas actividades. Los medios de comunicación no publicaban ninguna noticia sobre este tipo de arte. La división entre los patriotas y los traidores era clara, y todos los que en este momento estaban contra el sistema fueron etiquetados como aquellos que no merecen ningún apoyo de los medios³⁷⁶.

Las acciones del grupo **Led Art** en los espacios públicos hicieron que su arte pudiese ser visto por un público más amplio, porque saliendo a las calles de la ciudad dejan de ser invisibles. **Krnajski** añade:

Los medios de comunicación estaban entonces divididos, así que el grupo **Led Art** ha tenido la atención de los medios de comunicación de la oposición. Las condiciones que tenemos aquí cuando se trata de contacto con los medios de comunicación para tratar los temas del arte no se puede comparar con las condiciones que existen en el mundo desarrollado. En nuestro país, los críticos del arte no son profesionales serios, no existe una crítica seria. Cada artista verá su exposición anunciada en alguno de los medios de comunicación, pero sin ningún tipo de información más profunda o análisis. Sería mejor que existiesen selectivamente puntos de vista de nuestros críticos. ¿Sería porque no hay suficientes premios para los críticos de arte? Tenemos una gran cantidad de jóvenes incompetentes, mucho letargo, indiferencia y superficialidad en la representación de las exposiciones³⁷⁷.

³⁷⁵Véase nota de pie nº 45.

³⁷⁶Fragmento de la entrevista realizada al Presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (1998-2002) Dragoslav KRNAJSKI, artista plástico, en su estudio, Belgrado, 17 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 5, pág. 566 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

³⁷⁷Ibíd. pág. 570 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

Jelica Radovanović³⁷⁸ nos habla de estado de choque que sufrieron los artistas que han tenido la oportunidad de exponer en el extranjero durante los años noventa, cuando se dieron cuenta de la poca asistencia de público en las exposiciones de Belgrado y la escasez del mercado:

Aquí no existe todo este juego que hay en los países Occidentales. Para ello es imprescindible un mercado, todo un sistema mediático y las informaciones que se transfieren a través de ellos. Aquí no hay nada de todo esto. El que lo espera, se verá profundamente decepcionado. El artista Mrdjan Bajić estuvo a principios de los años noventa en París y regresó a mediados de los años noventa y expuso con nosotros en una exposición. En las inauguraciones de las exposiciones venían casi siempre los artistas como público; se trata de un círculo de familia, cerrado. Para nosotros esto era normal. Pero Mrdjan se deprimió por completo. Porque él había exhibido anteriormente en París, donde exponer tiene su significado, donde la gente o los críticos comentan tu obra, donde los trabajos de los artistas se publican en los periódicos. Nosotros nos contentamos con la idea y la realización del trabajo. Para mí existen pocas y bien contadas personas cuya opinión sobre mi trabajo realmente me interesa. Con el público en general, no existe un mecanismo de comunicación³⁷⁹.

Mileta Prodanović³⁸⁰, sin embargo, debido a su experiencia en el ámbito artístico y literario, ha tenido la atención de los medios de comunicación, aunque dice:

Incluso en los medios de comunicación moralmente destruidos como lo fueron la televisión estatal y el periódico *Politika*, como los dos medios de comunicación más importantes, había personas que habían madurado en los tiempos anteriores y, que han publicado textos sobre mis exposiciones, excepto en los momentos más agudos, cuando la gente no quería hacer nada de eso³⁸¹.

³⁷⁸Véase nota de pie nº 81.

³⁷⁹Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 11, pág. 595 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

³⁸⁰Véase nota de pie nº 26.

³⁸¹Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 541 y párrafo 2. (trad. de la

Esta decisión de la gente de salir en periódicos y televisión estatales es algo comprensible. Se trata de defender y proteger su propia existencia, ya que por desobedecer las instrucciones del régimen los empleados podrían ser despedidos³⁸².

Le preguntamos a **Čedomir Vasić**³⁸³ ¿Qué está pasando con los espectadores que frecuentan los eventos artísticos? ¿Es cierto que con la desaparición de la clase media, el público en las exposiciones se ha reducido a los artistas y los críticos de arte? Y respondió:

En gran medida, es así. Sobre todo porque en estos tiempos de transición se ha producido un cambio significativo en el modo de entender el arte. Para el público, en general, fue difícil aceptar los nuevos medios. Así que todo está sucediendo al mismo tiempo. Por eso, este periodo es crucial.

Se puede decir que el siglo XX ha terminado en el año 1989 con la caída del muro de Berlín. Pero a partir de los años noventa comenzó también el salto tecnológico. Por la guerra, nosotros (los artistas serbios) nos hemos ido incorporando lentamente a las tendencias mundiales. Hice mi primera instalación audiovisual en el año 1994 en el Museo Nacional. La exposición se titulaba *Na iskustvima memorije* (Sobre las experiencias de la memoria). Su propósito era testimoniar que nuestra conexión con el mundo, causada por las sanciones que nos fueron impuestas, no está interrumpida. A pesar de las circunstancias de la guerra, había una gran necesidad de hacer algo para cambiar las cosas³⁸⁴.

Otro de los factores que ha causado la disminución del público de las exposiciones era la orientación hacia los nuevos medios en la expresión artística. Parte del público no estaba dispuesta a aceptarlo con facilidad, y la sociedad fue incapaz de proporcionarles una educación adecuada en estos tiempos de crisis. Por lo tanto, se

doctoranda).

³⁸²En el año 1993, un gran número de los empleados fueron despedidos por causas de carácter político en la Radio televisión de Serbia (RTS), varios miles de personas han perdido sus puestos de trabajo por razones políticas. En el RTS hubo en total tres purgas: en los años 1991, 1993 y 1995. El periodismo era una profesión más vulnerable, porque representaba la herramienta más poderosa del régimen.

³⁸³Véase nota de pie n° 140.

³⁸⁴Fragmento de la entrevista realizada al Rector de la Universidad de las Artes de Belgrado, Čedomir VASIĆ, artista plástico, en su despacho del Rectorado de las Artes de Belgrado, Belgrado, 7 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 3, pág. 553 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

puede decir que se trataba de una falta de información sobre el arte contemporáneo y su transformación, que ha causado la disminución del público en una sociedad cerrada.

Esto fue causado por los medios de comunicación y la prensa que se han ocupado de los temas de guerra, y el pueblo de la mera supervivencia. En este entorno, el arte se limitó a un pequeño círculo de conocedores, los propios artistas.

Preguntamos a la crítica de arte **Darka Radosavljević**: ¿Ahora, después del año 2000, existe en Serbia el interés de los medios de comunicación por difundir el arte contemporáneo?

No. Nosotros aquí estamos sobrecargados diariamente con las noticias de la política, esto me parece terriblemente cómico. Creo que en los años ochenta, que por supuesto no eran ideales, había un poco de comunicación. Normalmente se podía ver a los artistas según la generación a la que pertenecían. Las artes visuales incluían el *rock and roll*. Los músicos acudían a las inauguraciones de las exposiciones de arte. La gente frecuentaba las salas cinematográficas, también los teatros, había un amplio compromiso con el arte contemporáneo. Hoy predomina, pero creo que esto no es solamente aplicable a Serbia, un ambiente cerrado. Las exposiciones las frecuentan solamente los artistas y los críticos. A las obras de teatro acuden solamente las personas cercanas al teatro. Se ha formado un enclave profesional, un círculo pequeño y la comunicación se ha cerrado. Y además están los periodistas que han adquirido su mayor fama en los años noventa abordando los temas de política, la sociedad y la guerra. A ellos la cultura no les interesa lo más mínimo. Esta generación está ahora en los puestos directivos. Eran jóvenes y activos durante los años noventa, ahora tienen unos cuarenta años. Actualmente están en puestos directivos y la cultura no existe para ellos; no les interesa, no tienen ninguna relación con ella. Las artes visuales están en el último lugar, porque los artistas visuales no anuncian el café o cosas parecidas y, por lo tanto, son menos atractivos. Ellos no conocen lo básico, a los periodistas y el público, simplemente, no les importa. El público no puede tener interés, porque no existe nadie que pudiera plasmar este tipo del arte. Porque si tu transmites solamente la

información sobre el evento, esto no tiene ningún significado para un público potencial. Además puede confundir, porque a veces cuando se trata de una nueva exposición, esto se transmite como si se tratase de un cuerpo extraño. Como que alguien estuviese hablando en una lengua extraña que tu no conoces. Todo esto causa temor en el público. Y el público ni siquiera va a venir a verte. Porque ellos no entienden y tienen miedo de no entender y, al final, piensan que esto no es el lugar para ellos. Los medios de comunicación, no es que, solamente no siguen el arte contemporáneo, sino que cuando lo hacen, crean un problema. Porque lo hacen mal³⁸⁵.

Así que lo que dice la crítica de Arte es ciertamente el resultado de las condiciones de los años noventa. Consecuencia de una sociedad que no ha tenido tiempo de dedicarse a la educación del público para que pudiese comprender el arte contemporáneo. Porque ha vivido la realidad de la guerra y de la crisis como el tema único, diariamente, durante diez años. Como resultado, tenemos un público que huye de lo desconocido, pensando que estar dentro de una galería no es un lugar apropiado para ellos.

3. LA CRÍTICA DE ARTE SERBIA EN LOS AÑOS NOVENTA SOBRE EL ARTE DE LOS NOVENTA

Queríamos saber cuál era la idea de cómo era el arte internacional desde la perspectiva de la crítica en Yugoslavia. **Ješa Denegri**³⁸⁶ historiador y crítico de arte, habla de la vastedad de las creaciones y prácticas artísticas al principio de los años noventa diciendo que los años noventa, en realidad comenzaron marcados por el signo de simultaneidad de la multitud de puntos de vista. Estos modos de ver o hacer el arte se fundaron y se desarrollaron, al mismo tiempo, que da razón de que en la actual situación artística se pueda hablar desde un estado de conocimiento para el que **Germano Celant** utilizaba los términos, “modernidad” o, más precisamente,

³⁸⁵Fragmento de la entrevista realizada a la Directora de la Galería Remont, Darka RADOSAVLJEVIĆ, crítica de Arte, en la Galería Remont, Belgrado, 25 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 18, pág. 622 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

³⁸⁶Véase nota de pie n° 175.

“hipermodernidad”. El segundo término en circulación, según Denegri, es el de la simultaneidad, que comprende el paralelismo de una serie de eventos, entre los que no hay casi nada en común. En estas condiciones de apertura total, donde la única regla es “todo es posible” y “todo vale”, como el criterio decisivo para desenvolverse en el mundo del arte, se impone el acto de la elección subjetiva, en lugar de determinar el valor objetivo de parámetros válidos. A partir de ahí, toda la atención de la crítica se centra hacia el individuo artista, y olvida las tendencias y poéticas artísticas comunes. Sobre estos principios se desarrollaron los novenos Documentas de Kassel en el año 1992. Una exposición internacional, clave de los años noventa, pero también polémica. El autor de los documentos, Horst Janssen dijo que en el arte contemporáneo, el artista es el protagonista central y las exposiciones sirven para que se tenga una mejor idea de su trabajo. Añadió que, solamente una rápida y lúcida elección personal, puede permitirnos navegar entre la inmensa multitud de eventos artísticos actuales. Esta exaltación de la persona del artista no significaba, sin embargo, la vuelta a una imagen romántica del artista. De un creador dirigido por el impulso de una fuerza insondable y sublime. Hoy en día, prosigue **Denegri**, el término del artista individual deriva de la condición general de la individualización (automatización) de todas las estructuras en el mundo contemporáneo. Deriva de la convicción de que cualquier determinación personal en el arte es solamente un fragmento, un aspecto puntual de una parcela de la situación general, y, por lo tanto, el artista no requiere ninguna otra cosa, no tiene que ser nada más, porque esto es suficiente para su propia dignidad en el mundo del arte³⁸⁷.

Denegri afirma que lo específico de los años noventa es lo ecléctico de las creaciones artísticas. Que, una obra de arte está compuesta de las formas artísticas y los contenidos que no son propios del arte, a través del uso de motivos de la historia del arte y los signos de los mass media. Manipulando la ideología y la política, y todo esto bañado con los complejos íntimos del propio artista³⁸⁸.

El artista utiliza conscientemente las obras existentes (objetos artísticos y no artísticos), los vastos tesoros de la historia de la humanidad, creando una nueva obra contemporánea, un producto que puede existir y ser competitivo en el mercado, en una sociedad capitalista.

³⁸⁷DENEGRI, Ješa, *Opstanak umetnosti u vreme krize* (La supervivencia del arte en los tiempos de crisis), Belgrado, Cicero, 2004. pág. 19

³⁸⁸Ibid, pág. 20

Denegri opina que el artista de hoy ya no tiene ninguna ilusión de que puede crear desde su “propia cabeza”, incluso desde la “propia alma”. El artista es consciente de la gran cantidad de creaciones de otros artistas, sus predecesores lejanos o más cercanos o sus contemporáneos. A él le queda solamente utilizar los logros de otros creadores o, utilizarlos de mala manera, pero siempre de un modo que deje un impacto, que consiga un efecto que produzca un significado. **Denegri** concluye que el arte contemporáneo consiste en la producción de signos, que derivan de la reproducción de los caracteres ya existentes. El artista de hoy reúne no solo las características de pintor o escultor, sino también las competencias de un diseñador, cineasta, fotógrafo, un manipulador de los medios de comunicación, todo en la misma persona. Opera en un mundo en que sus productos, que comprenden los trabajos de diversos géneros, son tratados o considerados como tipos específicos de bienes. Son tratados del mismo modo que cualquier otro tipo de bien sujeto a las leyes y los usos de la economía y del mercado³⁸⁹.

El artista de hoy es un experto-usuario multimedia, que está creando los productos –mercancías- que deben competir en el mercado del capital.

A principios de los años noventa, el mapa geográfico hasta ese momento unificado bloque del este y Unión Soviética, liderado por Rusia, sufrió un cambio. Como resultado de la disolución, Rusia abandonó la idea de una economía socialista planificada y la propiedad estatal y comenzó a construir su economía en los principios del capitalismo de libre mercado.

En el campo del arte, el realismo socialista perdió la base sobre la que se fundó. Para los cambios en el campo artístico, sin duda es importante el colapso de la antigua Yugoslavia a principios de los años noventa. Con la desintegración terminó definitivamente un capítulo en la historia de arte, que se caracterizaba por una Yugoslavia unida, un periodo entre 1945 y 1990. El término “espacio artístico yugoslavo” tenía que ser confirmado en la segunda y última exposición que hicieron juntos los artistas de toda Yugoslavia en el verano de 1989 en Sarajevo en la exposición titulada *Jugoslovenska dokumenta* (Documentos yugoslavos). Esta exposición, sin duda tenía que confirmar la identidad del “espacio artístico yugoslavo”, que comprendía el reconocimiento de la diversidad cultural y los

³⁸⁹Ibid, pág. 20-21

principios de la complejidad cultural interna. Mientras, frente al mundo, esta identidad cultural se presentaba como unificada, por la política de una unión de naciones y nacionalidades de la ex Yugoslavia.

Esta exposición, fue uno de los aspectos más evidentes de la institucionalización del arte contemporáneo en Yugoslavia en los años ochenta, cuando en cierta medida, se estaba desarrollando una red de infraestructuras (comunidad de artistas y críticos más fuerte y mejor organizada, un creciente número de galerías, unas excelentes publicaciones de arte, etc.) que se asemejaba a un organizado sistema artístico occidental. Aunque sin su componente clave, el mercado organizado de arte³⁹⁰.

En el caso de los Documentos yugoslavos en Sarajevo del año 1989, una vez más, se propuso discutir la hipótesis de la “otra línea”³⁹¹ que en el espacio cultural yugoslavo comprendía una continuidad de hechos y problemas artísticos que iban desde la inclusión de los autores yugoslavos en los movimientos de las vanguardias históricas: (zenitismo³⁹², dadaísmo, constructivismo) a través de la tendencia radical modernista y neo vanguardista en los años cincuenta y sesenta (Exat-51³⁹³, Gorgona³⁹⁴, informalismo antipictórico, los autores acerca de las nuevas tendencias), continúa a través de la nueva práctica artística de los años setenta (arte de comportamiento, el arte conceptual), hasta la aplicación indirecta adicional de todos estos fenómenos en las modalidades lingüísticas posmodernistas de los años ochenta.

³⁹⁰ANDJELKOVIĆ, Branislava / DIMITRIJEVIĆ, Branislav, *O normalnosti, Umetnost u Srbiji 1989-2001; Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost*, (Sobre la normalidad, el arte en Serbia 1989-2001; La última década: Arte, sociedad, trauma y normalidad) Belgrado, Museo de Arte Contemporáneo, 2005. pág. 9

³⁹¹La otra línea (*Druga linija*) en el arte yugoslavo comprende la práctica artística basada en la tradición del arte europeo (que se funda en la escuela de París y en la ex Yugoslavia y como una práctica artística se introduce en el período entre las dos guerras mundiales), sino que se basa en la herencia de los movimientos vanguardistas empezando con Marcel Duchamp y los dadaístas.

³⁹²*Zenit* fue la revista de vanguardia más importante publicada en la antigua Yugoslavia, y una de las publicaciones más significativas del amplio movimiento vanguardista europeo de principios del siglo XX. Fue lanzada en febrero de 1921 por el artista Ljubomir Micić (1895-1971), y publicada de manera mensual en Zagreb y Belgrado hasta diciembre de 1926, cuando fue prohibida por las autoridades. Se publicaron un total de 43 números, así como un cartel, *Zenitismus*, y una edición de un periódico diario, *Zenit*, con fecha 23 de septiembre de 1922. El zenitismo fue un movimiento vanguardista surgido en torno a la revista. El Manifiesto zenitista de junio de 1921 proclamaba ideales humanistas y anti-belicistas, y hacía un llamamiento a la creación de una nueva y unida Europa. Además de Micić, otros colaboradores destacados de *Zenit* incluyen a Miloš Crnjanski, Dušan Matić, Stanislav Vinaver, Pablo Picasso, Alexander Blok, Jaroslav Seifert, Wassily Kandinsky, Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich, Tommaso Marinetti, Marc Chagall, Ilya Ehrenburg y muchos más.

³⁹³Exat-51 es el nombre del grupo de artistas de Zagreb, abreviatura de *Eksperimentalni atelje* (Taller Experimental), los pintores y arquitectos que estuvieron activos en Zagreb desde el año 1950 hasta el año 1956. Exat-51 estaba en favor del arte abstracto, comunicación visual contemporánea y la síntesis de todas las disciplinas del arte, hoy se diría – diseño total. En ese momento, el período de posguerra, cuando el realismo socialista era el arte casi oficial, estas actitudes eran realmente valientes.

³⁹⁴Otro grupo artístico.

Si bien, por lo tanto, la hipótesis de “otra línea” no proponía una consolidación previa de determinadas tendencias artísticas, dentro de todo este espacio. Simplemente, la causa es que todos estos fenómenos han llevado hacia la conexión del carácter internacional de los lenguajes artísticos, que simultáneamente utilizaban los artistas de diferentes regiones de Yugoslavia³⁹⁵.

A diferencia de los años setenta, donde se orientaba hacia el arte experimental, en el arte de los años noventa dominaba lo objetual, en el sentido de los *ready mades* de Duchamp. Del artista ya no se esperaba que por sí solo creara un objeto. Se le permitía utilizar los objetos ya existentes encontrados en el mundo que le rodea. Pudo construir, reconstruir y manipular el objeto, creando sus propios ambientes, instalaciones, videoinstalaciones.

La idea dominante en los años noventa fue lo multicultural, el multimedia, es decir un abanico de enormes posibilidades de difusión; e inagotable en procedimientos y maneras, herramientas y lenguajes en los cuales se manifestó la práctica del arte contemporáneo. La obra de arte se expandió a todos los factores que la rodeaban, las ideas personales del propio artista y a su personalidad, a su existencia, estatus social, así como a todos los factores y mediadores entre la obra y el público; críticos, teóricos, fundaciones y coleccionistas.

Las ideas claves universales que rigen el mundo del arte en los años noventa son el pluralismo, multiculturalismo y la globalización. El pluralismo, en este caso, se refería a la existencia de diferentes derechos de autor en sentido lingüístico, ideológico, mediático e individual en vez de un derecho dominante. El multiculturalismo significa que ya no existía una cultura dominante que lideraba las tendencias artísticas. Existían muchas culturas que tenían la misma importancia en las actividades artísticas. La globalización implicaba la conexión absoluta y el aumento de los intercambios internacionales en el ámbito de la cultura y el arte. Estos son los supuestos teóricos del arte de los años noventa en la escena mundial. Sin embargo, debido al poder económico de Europa Occidental y América del Norte, sólo necesitamos recordar su supremacía indiscutible en el campo del arte.

El crítico **Denegri** explica la crueldad del mundo actual desde el punto de vista

³⁹⁵DENEGRI, Ješa. *Opstanak umetnosti u vreme krize* (La supervivencia del arte en los tiempos de crisis), Belgrado, Cicero, 2004. pág.22

del arte, diciendo que el mundo del arte contemporáneo es cualquier cosa, salvo el idilio de un jardín artístico floreciente en el que se disfrutaban los frutos de una creatividad agradable y aceptable para todos. Como todo lo demás en el mundo moderno, el mundo del arte contemporáneo es el mundo de la competencia y de competidores despiadados, donde, a diferencia de algunos otros campos profesionales, por suerte hay un mayor número de los que por lo menos, consiguen algo frente a otros sectores en los que abundan los que lo pierden todo³⁹⁶.

En la antigua Yugoslavia, la última década del siglo XX, estuvo marcada por los procesos de desintegración del sistema socialista/comunista de partido único, y por la ruptura de la unión estatal de la federación de los países integrantes de Yugoslavia. Este tiempo estaba teñido de nacionalismo y de lucha de los países que formaban Yugoslavia por su independencia. En este periodo, nos acompañó la crisis económica, la crisis moral y política, lo que inevitablemente influyó sobre el campo artístico. Surgieron dos modos de crear. Por una parte, el arte que respondió al contexto social, el arte comprometido. Mientras que por otra parte, existía el escapismo artístico en que el artista se cierra completamente a la realidad de la guerra.

La historiadora del arte, **Jasmina Čubrilo**³⁹⁷, expone su modo de ver los años noventa diciendo que el carácter principal del arte de los años noventa en Belgrado (y del mundo) lo definía la ausencia de un estilo dominante. Dominaba la dispersión, el pluralismo y la presencia de modelos contradictorios. Gracias a eso, considera la historiadora, la investigación de los historiadores del arte se orientaba hacia una interpretación teóricamente fundada que pudo incluir un trabajo o la completa actividad de un artista; y, también temáticamente unir trabajos de varios artistas. El proceso de transformación de una obra de arte desde un objeto estético que está sujeto a la jerarquía del gusto en el arte, como un acto de producción de sentido ha causado, que las interpretaciones crítico-teóricas legítimamente puedan ser generadores del significado. El arte de los años noventa se adaptó a las circunstancias de las condiciones de unos nuevos modos de comunicación simultánea y avanzada, en que se borraron el tiempo pasado y el tiempo futuro. El único tiempo posible y real fue el tiempo *on-line*. Los artistas por sí mismos creaban los patrones específicos

³⁹⁶Ibíd. pág. 31-32

³⁹⁷Véase nota de pie nº 171.

de comunicación, colocándolos en los espacios específicos, los campos de comportamiento o coexistencia³⁹⁸.

Lo que Čubrilo cita también como una característica del arte de los años noventa es que el arte perdió la marca generacional. La antigua generación de artistas que han estado en la escena desde los años setenta como representantes del arte conceptual, en los años noventa continuaron su investigación junto con jóvenes artistas. La crítica apuntó a nuevos fenómenos como la Nueva Escultura de Belgrado, el Proyecto Mondrian, el arte *tecno* y la nueva figuración.

La característica de la Nueva Escultura de Belgrado fue la inexpresividad. Las principales características de la escultura fueron la forma reducida, el uso de los materiales básicos (madera, arcilla, metal, objetos encontrados) y, también las obras terminadas con perfección artesanal.

La escultura de los años noventa de Belgrado fue una mezcla de premisas modernistas y de las formas reducidas, aunque nunca llevadas hasta la expresión del minimalismo. De las expresiones y formas que, con su carácter de simplificación, apuntaban a la tradición cubista y constructivista y su evolución modernista; con el otro lenguaje heterogéneo que se endosaba en la propia carne de la escultura recesiva³⁹⁹.

El proyecto Mondrian nació como fruto de la colaboración de tres artistas. Consistía en una serie de pinturas dedicadas al artista Piet Mondrian. Este proyecto representó un tipo de escapismo en la experiencia puramente óptica/visual, en el mito del arte autorreferente, auto-suficiente, intocado por lo externo, lo social, lo político o de cualquier otro tipo de aspecto no-artístico⁴⁰⁰.

El “tecnoarte” incluye la práctica artística que se basaba en la exclusión de la ejecución manual de la obra, haciendo hincapié en el procedimiento artístico conceptual, ya que la obra fue producida industrialmente.

Los artistas de la nueva figuración utilizaban como modelo para sus trabajos su propio rostro, cuerpo, sus amigos y la familia, colocándolos en los paisajes de la vida

³⁹⁸ČUBRILO, Jasmina, *Beogradska umetnička scena devedesetih* (El mundo del arte de los años noventa en Belgrado), Belgrado, Radio B92, 1998. pág. 14

³⁹⁹Ibid. pág. 18

⁴⁰⁰Ibid. pág. 14

cotidiana, del mundo de los sueños, fobias, frustraciones y deseos.

En la crítica de los años noventa, **Dejan Sretenović**⁴⁰¹ subraya el concepto del “arte en una sociedad cerrada” y señala que con la introducción de las estrictas sanciones de la ONU y completo aislamiento internacional (1992-1995), la República Federal de Yugoslavia se mantuvo al margen de todo realineamiento global, de todas las directrices de la historia universal, como una sociedad cerrada donde se escribía “una historia diferente”⁴⁰².

Haciendo hincapié en la confianza en los principios de la posmodernidad, es decir, en su objetividad en detrimento a su expresividad, **Sretenović** dice que, también en Yugoslavia, se pueden encontrar tendencias paralelas a las mundiales porque -dice- si aceptamos el argumento del crítico de arte francés, Nicolas Bourriaud, de que el Arte contemporáneo cada vez insiste menos en los valores expresivos (que es el legado de la modernidad), y cada vez más en los valores " objetivos " sistemáticos del signo (que es el legado de la postmodernidad), entonces podemos decir que los protagonistas más importantes del mundo del arte de Yugoslavia prefieren este último enfoque, relacional⁴⁰³.

Si tenemos en cuenta el ambiente durante los años noventa en Yugoslavia, el caos que reinaba en todas las esferas de la sociedad, la desorientación general, la anarquía, la pérdida de la fe y la dignidad de todos los ciudadanos de bien del país, entonces, continúa **Sretenović**, el arte en tales circunstancias no puede ser un espejo ni corrector de la realidad. Puede ser solamente la señal de otra realidad paralela que nace de la constante tensión entre las duras condiciones de vida y las fantasías individuales⁴⁰⁴.

Sobre la fantasía y la ficción, la crítica del arte, **Lidija Merenik**⁴⁰⁵, refiriéndose a la primera mitad de los años noventa, dice que para marcar la característica más

⁴⁰¹Véase nota de pie nº 192.

⁴⁰²SREtenović, Dejan. *Art in Yugoslavia 1992-1995, Umetnost u zatvorenom društvu* (El arte dentro de la sociedad cerrada), Belgrado, Fondo para una Sociedad Abierta, Centro para el Arte Contemporáneo, 1996. Pág. 7

⁴⁰³Ibid. pág. 9

⁴⁰⁴Ibid. pág. 12

⁴⁰⁵Dra. Lidija MERENIK (Belgrado, ?). Se licenció en el departamento de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía de Belgrado en 1982. Obtuvo el título de doctora en la misma facultad en 1999. Desde 2010, es profesora de la misma facultad. Escribe sobre arte y desempeña el trabajo de curadora de forma continua desde 1981, además del trabajo pedagógico al que se dedica desde 1991. Ha sido profesora visitante en varias universidades de la región de la ex-Yugoslavia y Serbia. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte AICA (sección de Serbia). Es autora de numerosos artículos en el campo del arte yugoslavo contemporáneo. Es ganadora de varios premios nacionales por su trabajo en este campo. Vive y trabaja en Belgrado.

importante del arte contemporáneo en general, pero también del arte yugoslavo del periodo 1992-1995, se podría utilizar el término *fiction site*, que es el legado más valioso de los años ochenta. Dentro de este término la crítica incluye también la noción del “escapismo activo”, la creación de la realidad ficticia paralela o las historias exclusivamente personales que nunca se hubieran producido si no tuviesen su base en la realidad existencial, que algunas veces superaba a la misma ficción. La ficción y fabulación artística, por consiguiente dice, no se entiende en términos de contenido legible, visual o, de la morfología de la obra, sino que formaban parte esencial de la idea del mundo del arte global. No importa hacía que tipo de lenguaje artístico estén gravitando los fragmentos de este mundo⁴⁰⁶.

La crítica de arte **Darka Radosavljević**⁴⁰⁷ comenta la situación del mundo artístico desde el contexto político en que se encontraba el país en los años noventa diciendo que la sociedad Yugoslava fue probablemente uno de los pocos lugares en el mundo, que con todo el derecho puede hablar de los años noventa del siglo pasado. (Los países vecinos y los países del bloque del Este también pueden hablar de los años noventa: la caída del Muro de Berlín, la transición del comunismo al capitalismo, la privatización, la democratización, la salida del aislamiento, etc.) Los yugoslavos además pueden añadir la vuelta al aislamiento o al hiperaislamiento, después de la breve experiencia de la liberalización y la ilusión de que son una parte integral del mundo. **Radosavljević** en general cree que el mundo del arte ha vivido y sobrevivido milagrosamente, produciendo obras de calidad, ya sea las que se expusieron en los espacios oficiales o en otros “alternativos” o los que por su calidad no fueron importantes. En cualquier caso, la década pasada se puede interpretar de varios modos, pero uno es seguro, ha sido tumultuosa y confusa, termina la crítica⁴⁰⁸.

El aislamiento ha conducido a la paranoia en todos los niveles, comenzando con la idea de Milošević, a menudo explotada para la defensa personal y para la degradación de la reputación de la oposición política. Se trataba de la idea dicotómica entre los “patriotas” y los “traidores”, donde los segundos siempre fueron vistos como mercenarios y espías extranjeros que trabajaron en contra de la Patria,

⁴⁰⁶MERENIK, Lidija, *Art in Yugoslavia 1992-1995, no wave: 1992 – 1995*, Belgrado, Fondo para una Sociedad Abierta, Centro para el Arte Contemporáneo, 1996. pág. 34.

⁴⁰⁷Véase nota de pie nº 212.

⁴⁰⁸RADOSAVLJEVIĆ, Darka, *REMONT REVIEW – Beogradske umetnička scena devedesetih*, (La escena artística de Belgrado en los noventa), Belgrado, REMONT Asociación independiente de artistas, 2002. pág. 7-8

cuyo único defensor y mártir es solamente él, Slobodan Milošević. Hasta la idea sobre la conspiración internacional en contra del Estado serbio en la que creyeron muchos más después del bombardeo de la OTAN en 1999, incluso aquellos que nunca lo habían creído. El aislamiento ha desarrollado muchos tipos de fobias, todas producidas por la ignorancia y el miedo a la diversidad. Una realidad con la que no se podían comparar ni tampoco desarrollar una actitud crítica y saludable. Y aun así, los artistas no estaban exentos de esta enfermedad social, que no les permitía ver las cosas con neutralidad.

Radosavljević escribe que el mayor problema es que todo ocurrió en un pequeño enclave de devotos locales, en un circuito cerrado que investigaba rigurosamente la participación de todos los nuevos seguidores, poniendo bajo la lupa su orientación política, no permitiendo la neutralidad⁴⁰⁹.

De la condición del gueto, han surgido ciertos fenómenos artísticos con características absolutamente locales, sin la oportunidad de ser vistos en los festivales internacionales.

Radosavljević añade que en todo este aislamiento, no hay duda de que los trabajos de los artistas nacionales eran auténticos y competitivos en el mercado internacional, mucho más que los trabajos de los artistas del Este y Sureste de Europa (ya que los yugoslavos, a diferencia de ellos, tuvieron la oportunidad, sobre todo durante los años ochenta, en su entorno, de poder ver las obras de artistas de todo el mundo contemporáneo, y encontrarse con ellos personalmente. Tenían la suerte, a diferencia de ellos, de poder consultar las revistas y la literatura y por consiguiente, sabían lo que estaba pasando en el mundo). Y, los demás, termina la crítica, especialmente los artistas búlgaros, estaban en ese momento muy bien posicionados en el mapa cultural del mundo⁴¹⁰.

El hecho es que la década de los noventa ha producido muchos trabajos de buena calidad. Que fueran creados desde la posición escapista o como trabajos políticamente comprometidos, eran de calidad incuestionable.

Por eso, según la opinión de **Radosavljević**, se puede afirmar, con orgullo, que la producción artística yugoslava durante los años noventa ha sido excepcionalmente

⁴⁰⁹Ibíd. pág. 9

⁴¹⁰Ibíd. pág. 10

rica en trabajos que resistirán cualquier calificación histórica, de carácter limitante. Estas obras son simplemente buenas y abundantes. Por desgracia, dice, son el resultado de jugadores solitarios, que nunca formarán un equipo, por no hablar de una liga. Para este grupo de jugadores individuales todavía no se ha encontrado un entrenador y mucho menos un seleccionador nacional⁴¹¹.

Como resultado de la desintegración de los propios artistas, por razones objetivas, a menudo no es posible hablar de una tendencia dominante durante los años noventa. El crítico del arte **Stevan Vuković**⁴¹² dice que no hay una “historia completa”, terminada y lista para el archivo, sólo *collages* de recuerdos corregidos posteriormente. Revisiones de segundo grado. Las huellas de las memorias falsas sobre los eventos olvidados, desaparecidos junto al contexto que les ha hecho posibles. Sin embargo, dice el crítico, algunos hilos narrativos señalan lo peculiar de los años noventa, como la pérdida de la memoria que los acompañaba. Una de ellas estaba relacionada, según el crítico, con el proceso de influencia de los diferentes mecanismos de aislamiento. Un aislamiento impuesto, prosigue **Vuković**, igualmente, por la parte del Estado yugoslavo, como de la comunidad internacional. Este proceso abrió e introdujo al campo discursivo el omnipresente contexto de la globalización posmoderna. En cuyo marco la economía se superpuso y retroalimentó con la política y la cultura, en el proceso de utilizar lo multicultural y etnográfico como los nuevos recursos, industrializando la producción de la vida social. La “otra línea” narrativa, dice el crítico, sigue el curso del cual, en Yugoslavia, no querían saber nada, apoyando esta falta de conocimiento con los diferentes tipos de memorias proyectadas. Este fue el curso de la expansión territorial de la guerra.

Vuković destaca dos tipos de aislamiento de la sociedad yugoslava, diciendo que el estudio de estos tiempos, en el sentido de las actividades artísticas, que descubre estas dos líneas narrativas, por lo tanto, debe contextualizar los dos tipos de mecanismos de aislamiento: del exterior, prohibición total de cualquier acceso directo a zonas internacionales de intercambio de información y experiencias, bienes y trabajos, así como los mecanismos internos, mucho más complejos que se expresaron principalmente a través de un tipo específico de escapismo, deliberado, activo, y con un mensaje.

⁴¹¹Ibíd. pág. 10

⁴¹²Véase nota de pie nº 87.

Los contextos importantes son múltiples, afirma el crítico, por su tipo y sus efectos, de modo que la contextualización no puede depender únicamente de una corriente de interpretación, ni de un punto de vista único sobre el estado de las cosas⁴¹³.

Las nuevas prácticas artísticas que surgieron en la segunda mitad de los años noventa, comenzaron a apoyarse con más frecuencia en la realidad social. En un país que firmó la paz con las partes en conflicto, prevalecieron los temas sociales inagotables, como centro del compromiso artístico.

Vuković afirma que a mediados de los años noventa, en la época de los Acuerdos de Dayton, que trajeron la paz, o al menos, una pacificación impuesta en Bosnia-Herzegovina y cerraron un capítulo en la historia de la guerra, se inició el desmantelamiento de Yugoslavia. Algunos artistas de Belgrado empezaron entonces a referirse a la realidad social. La realidad que rodeaba sus pequeños, aislados y protegidos mundos. Por lo tanto, además, de los pocos artistas individuales (como Raša Todosijević o Dušan Otašević), había grupos artísticos (como Škart, Led Art o asociación Apsolutno), que constantemente apuntaban y procuraban intervenir con una red de espectáculos que intentaba educar a la población local. Lenta pero imparablemente, se formó un nuevo círculo artístico, fortaleciéndose durante los siguientes cinco o seis años. Ellos van a ser los primeros en ser presentados en las exposiciones en el extranjero en los últimos años de la década de los noventa. Serán también los primeros para los que se organizarán las exposiciones temáticas relacionadas con sus estrategias artísticas⁴¹⁴.

En las instituciones del Estado bajo el control del régimen no había muchos lugares (tampoco la comprensión necesaria) para el arte contemporáneo. Dado que estas estructuras de la sociedad que regían la administración de los espacios expositivos oficiales se formaron en el entendimiento de un arte que no tenía nada que ver con la realidad social cotidiana, no entraban en ella, no la criticaban ni interrogaban. El régimen de Milošević prefería el arte nacionalista (el arte que glorifica la santidad del pueblo serbio, el arte que fue promovido por los medios de comunicación). Sin duda le interesaba el arte que no abordaba directamente la crisis

⁴¹³VUKOVIĆ, Stevan: *REMONT REVIEW – Beogradske umetnička scena devedesetih* (La escena artística de Belgrado en los noventa), Belgrado, REMONT Asociación independiente de artistas, 2002. pág. 23.

⁴¹⁴Ibíd. pág. 26

de la realidad provocada por su política de acción.

Sobre este hecho **Vuković** destaca que durante esta década de guerras, los artistas de Belgrado eran activos en diversos campos, creando obras que estaban fuertemente relacionadas con los experimentos conceptuales, y controlados con la forma, la estructura y los materiales, así como con el estrecho marco de la evolución histórica, de las estrategias que eran relevantes para su labor. En ese momento, dice el crítico, no se organizó ningún tipo de exposiciones internacionales, la mayoría de las instituciones dedicadas al arte contemporáneo estaba controlada por los nacionalistas, los neoestalinistas en el poder, así que el arte contemporáneo estaba poco representado en los espacios públicos. De modo que ellos intentaron sujetarse a la imagen que era asumida por la mayoría de la élite intelectual en los tiempos tardíos de la Yugoslavia socialista. Era la imagen de un arte que está por encima de todos los abusos y manipulaciones, permaneciendo en una realidad superior correspondiente a un arte profundo. El problema principal con esa imagen, que se utilizó para formar un paradigma, señala **Vuković**, es que se basó en las memorias proyectadas, destinadas únicamente a cubrir el estado traumático del presente. Una imagen que siempre tenía que ser mantenida en la memoria, en los tiempos en los que la agresividad del entorno era lo suficientemente fuerte como para borrar todos los recuerdos del pasado, que en sí mismo había creado un recuerdo falso. Nunca, dice, ha existido el arte independiente y totalmente superior al contexto social y político en el que se ha creado o realizado. Tampoco existirá siempre si cuando el arte sea una actividad social, fuertemente asociada a la condicionalidad de la sociedad en la que ha sido creada⁴¹⁵.

En un arranque de nacionalismo *kitsch*, que durante los años noventa experimentó su expansión en los medios de comunicación como representantes del arte oficial se presentaron las personas de las que no se sabía nada. Se crearon biografías de sus éxitos internacionales y hasta, sin sentido, un idealizado precio de sus obras. Se creó una imagen falsa sobre el Arte que, en realidad, era cualquier cosa menos Contemporáneo (incluso podríamos decir que era todo menos Arte).

El crítico de arte **Jovan Despotović**⁴¹⁶ sobre ese arte nacionalista-*kitsch* dice que los estrategias políticos oficiales del período pasado indicaron claramente que era

⁴¹⁵Ibíd. pág. 27-28.

⁴¹⁶Véase nota de pie n° 163.

necesario llevar a cabo una sustitución efectiva de la realidad actual por la artificial, que la penosa calidad de vida se escondiera detrás de una afirmativa cantidad de cuasi arte o en el mejor caso, detrás de un arte mediocre. En efecto, el falso sistema de valores ha funcionado muy bien en las más importantes instituciones (museos, galerías, teatros) y ha sido propagado por los medios de comunicación del régimen (prensa, TV, radio).

Unos y otros, continúa el crítico, se preocupaban por dominar el espíritu de la sociedad, de tal manera que en un momento se ha detectado una dominación absoluta, de un cuasi programa nacional, cercano a la ordinariez *kitsch* de una parte; y, de otra, la atención de la población se dirigía hacia un arte falso, accesible para la mayoría de la población.

El efecto simultáneo y devastador de estos dos contenidos casi estéticos, concluye **Despotović**, prácticamente con las mismas metas y objetivos, produjo una especie de “idiotización” de la Nación porque ya no estaba claro cuál era el valor real de la creatividad artística y cuáles eran sus sustitutos, con efectos peligrosos de deformación permanente⁴¹⁷.

El arte, para la mayoría de los artistas de Belgrado de los años noventa tenía que permanecer apolítico. **Despotović** opina que se suponía que el arte debería servir al arte y, en ningún caso, ser una herramienta de dominación, represión y propaganda. Debería de haber tenido el mismo papel que tenía la ciencia, según la teoría de Louis Althusser. Un papel en el que el arte estaba completamente libre de los mecanismos de repetición, de los esquemas del sistema del poder existente y, también libre de la obligación de funcionar según el principio de los “aparatos ideológicos del Estado” cuyo objetivo era hacer una interpelación ideológica, y forzar a los demás a aferrarse a su identidad, la cual han aceptado con la interpolación misma. Bajo la gran influencia del arte conceptual y del minimalismo, dice el crítico, el arte del principio de los años noventa en Belgrado había tenido como objetivo demostrar que el arte puede ser sólo arte⁴¹⁸.

En Yugoslavia se tuvo la impresión de que, a nivel mundial, la década de los noventa estaba marcada por el protagonismo absoluto del artista como un creador

⁴¹⁷DESPOTOVIĆ, Jovan, página web del crítico http://www.jovandespotovic.com/?page_id=2452 [consultada 15/5/2011]

⁴¹⁸Ibíd. pág. 31.

subjetivo de la realidad personal. La atención de la crítica de arte se dirigió hacia el artista como individuo. Los parámetros en la historia del arte cambiaron, ya no fueron actuales las corrientes y poéticas artísticas. Los términos relacionados con éste periodo son la contemporaneidad, hipercontemporaneidad, la simultaneidad. Y, por lo tanto, la crítica del arte, casi simultáneamente con la creación de la obra, reaccionaba con sus comentarios.

II PARTE

CAPÍTULO VII: ARTE OFICIAL DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA EN SERBIA. ACERCA DE LOS NACIONALISMOS Y LOS ARTISTAS NACIONALISTAS DE LOS AÑOS NOVENTA

Serbia fue durante los años noventa un lugar cerrado y oscuro para vivir. Fue un gueto. El país no estaba afectado directamente por las devastaciones de la guerra, porque la guerra se libraba en Croacia y Bosnia-Herzegovina. Pero la realidad es que Serbia, hasta el Acuerdo de Dayton del año 1996, promovió que la guerra siguiera en la antigua Yugoslavia.

El régimen de Milošević produjo una serie de personalidades, sin curriculum previo, que se encargaron de realizar los trabajos sucios para el Régimen. Por otro lado, en el ámbito del arte, el Régimen apoyó a una pléyade de artistas cuyas creaciones no tenían ni el más mínimo signo de ser arte contemporáneo (hasta se podría cuestionar su calidad artística). Sin embargo, estos artistas se destacaban por sus encendidos discursos nacionalistas. La temática de sus pinturas era la de los héroes históricos y espirituales de la historia de Serbia. Estos artistas en sus apariciones públicas, en la prensa y la televisión hablaban de gran sufrimiento del pueblo serbio y de su despertar definitivo y su lucha por la unión de todas las tierras habitadas por los serbios, en único país (incluyendo los territorios de Croacia y Bosnia-Herzegovina habitadas por poblaciones serbias). Estos artistas estaban avivando la guerra y la lucha por la causa nacionalista serbia.

Por esa razón, se hace necesario aclarar las características del arte oficial divulgado por el régimen de Milošević durante los años noventa. Comparando este tipo de arte con la ya mencionada “otra línea” a la que pertenecen los artistas que siguen la tradición del arte conceptual de los años setenta, podríamos decir que el arte oficial no se sujeta a ningún concepto particular, salvo a la glorificación de la idea nacional. Comprendiendo como tal el énfasis sobre la idea de la identidad serbia, a través de un proceso de despertar nacional y, sirviéndose de los mitos lejanos de la historia serbia. A menudo, son historias inventadas y ficticias; interpretadas con el fin de glorificar la idea de superioridad nacional.

El presente problema se desarrollará a través de los tres personajes destacados en los noventa: el pintor serbio Milić de Mačve, el pintor autodidacta y economista Dragan Malešević Tapi y el pintor y escritor Dragoš Kalajić.

1. EL CASO DEL RECONOCIDO Y MÍTICO ARTÍSTA SERBIO MILIĆ DE MAČVA⁴¹⁹

Uno de los representantes más conspicuos de la ideología de la Gran Serbia durante los años noventa, fue **Milić de Mačva** (Milić Stanković), pintor que durante la década de los noventa, en innumerables ocasiones se definió a sí mismo como el portavoz de la denominada escuela autóctona serbia⁴²⁰. Presente en muchos medios de comunicación, atacaba la escuela de Berlín y a la de Viena⁴²¹ y criticaba la Academia serbia de las Ciencias y las Artes⁴²², declarando que el pueblo serbio es el más antiguo del mundo.

Milić de Mačva pretendía con estas historias irreales, elevar la moral del pueblo serbio, por los suelos durante la guerra, en los tiempos en los que largas hileras de refugiados serbios de Bosnia-Herzegovina llegaban a Serbia. En los círculos políticos cercanos al régimen de Slobodan Milošević fue considerado uno de los más grandes patriotas e hijo del “pueblo celestial” serbio⁴²³.

⁴¹⁹Véase nota de pie nº 242.

⁴²⁰La escuela autóctona serbia defiende la teoría de que todos los pueblos que habitan los actuales territorios eslavos, así como las partes de Dacia, Tracia, los Balcanes, Serbia meridional y Europa central son los pueblos de procedencia serbia. Esta escuela, además de los Balcanes y Europa Central, identifica los territorios poblados por la etnia serbia en Italia, en los Pirineos, Bretaña, Suiza, Escandinavia e incluso en el norte de África y Asia Menor.

⁴²¹La escuela de Berlín y Viena, predominante en la mayoría de los departamentos de historia, representa la versión oficial de la historia. Milić de Mačva no sostenía esta teoría como cierta, se opuso a ella.

⁴²²Véase nota de pie nº 29, sobre la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia.

⁴²³La Serbia celestial es uno de los conceptos claves de la mitología nacional serbia. La Serbia celestial es una especie de reino de los cielos, al que retornan después de la muerte los serbios piadosos. Asociado a las creencias del culto de Kosovo, que se refiere al hecho de que todos los que viven por la fe y Kosovo, se convierten en residentes de la Serbia celestial. El mito sobre la “Serbia celestial” ha surgido del mito de Kosovo, que explica la derrota de las tropas serbias en la Batalla de Kosovo del año 1389 y la pérdida de la soberanía de Serbia con la creencia de que los serbios han elegido la salvación espiritual, en vez de la victoria militar. Haciendo hincapié en la dedicación al reino celestial y la promesa de una eventual restauración del imperio serbio. El mito de Kosovo ha ayudado a los serbios a soportar la gran dominación de las fuerzas extranjeras. Después de derrocar el poder turco y restaurar la condición de Estado en el siglo XIX, los serbios preservan este mito como señal de estar predestinados a convertirse en la fuerza dominante en los Balcanes. El mito de Kosovo es alimentado por los dirigentes políticos y religiosos serbios, historiadores, escritores y artistas, y es ampliamente compartido en Serbia. El compromiso con el “Reino de los Cielos” se actualiza en particular al principio del año 1941 con motivo de la adhesión del Reino de Yugoslavia al Pacto Tripartito. La elevación de la dignidad nacional y del patriotismo, sobre todo lo despertaba la Iglesia Ortodoxa, serbia. El término ha surgido en los

Milić de Mačva a menudo aparecía en público ataviado de modo extraño, como un sacerdote o un bufón gracioso, con una sotana de color negro, adornado con un sombrero renacentista sobre la cabeza y un bastón de mando. Destacaba por su carisma y sus aptitudes retóricas, algo inhabitual en un artista plástico. La fama le sentaba bien, a juzgar por su presencia en los medios de comunicación estatales. Sus declaraciones de carácter nacionalista no fueron tan obvias durante los años ochenta, pero en los años noventa se intensificaron y se volvieron más que ubicuas. Era la época de la década de los “patriotas” y “traidores”⁴²⁴. **Milić** pertenecía al primer grupo, señalando con el dedo a todos los que no destacaban como la mayor calidad humana “la pertenencia al pueblo serbio”.

Todo esto no tendría tanta importancia, ni sería digno de un análisis más profundo si no se tratase de los tiempos de guerra ya que su llamada al heroísmo supuso la condena de la oposición por su participación en la “conspiración mundial” contra el pueblo serbio, lo que se tomaba entonces muy en serio.

Llama la atención que **Milić Stanković**, al principio de los años noventa, amenazaba al mundo entero. Aquí presentamos un ejemplo de sus declaraciones:

Uskoro će Srbi biti gospodari sveta. Već sada Srbi raspolažu tajnim oružjem iz takozvanog Teslinog⁴²⁵ paketa, predatog 1943. godine ambasadoru Fotiću. Ako samo jedna bomba padne na Beograd, Vatikan, Beč, Bon i Zagreb biće protreseni iznutra silinom formule V na treći = nula. Kada se to desi Atlantidjani će se pojaviti i proglasiti Srbe imperijalnim narodom, koji će od tog časa u ime njih zavesti red na

círculos de la Iglesia ortodoxa serbia, utilizando la variación del concepto bíblico del reino de los cielos. Con el tiempo, este término se transfiere al uso político, y se utiliza a menudo en la crítica del nacionalismo serbio. Con el concepto de la Serbia celestial, se asocia el sintagma de los serbios como pueblo celestial, que durante los años noventa se utiliza para los fines de la propaganda belicista. Después de los cambios en el año 2000, las nuevas autoridades de Serbia han tratado de distanciarse del discurso de la Serbia Celestial.

⁴²⁴Como patriotas fueron declarados los que simpatizaban con el régimen de Milošević, y como traidores todos de orientación pro europea, fueron ellos políticos o simples ciudadanos de Serbia.

⁴²⁵Nikola Tesla (Smiljan, Imperio Austrohúngaro, actual Croacia, 1856 – Nueva York, 1943) fue un inventor, ingeniero mecánico e ingeniero eléctrico de origen serbio y el promotor más importante del nacimiento de la electricidad comercial. Se le conoce, sobre todo, por sus numerosas y revolucionarias invenciones en el campo del electromagnetismo, desarrolladas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Tesla era ciudadano del imperio austriaco por nacimiento y más tarde se convirtió en ciudadano estadounidense. Tras su demostración de comunicación inalámbrica por medio de ondas de radio en 1894 y después de su victoria en la guerra de las corrientes, fue ampliamente reconocido como uno de los más grandes ingenieros eléctricos de los EE. UU. Gran parte de su trabajo inicial fue pionero en la ingeniería eléctrica moderna y muchos de sus descubrimientos fueron de suma importancia. El arma secreta de Tesla se refiere a los escritos de Nikola Tesla, encontrados después de su muerte, en los que se mencionan las armas electromagnéticas que operan bajo el principio de aplicación de los campos electromagnéticos de frecuencia extremadamente baja.

Zemlji i zagospodariti svetom... Zato nas iz ljubomore svi i mrže, osećaju da smo starešine sviju naroda od Himalaja do Pirineja. Pa samo zavijaju oko nas kao pregladneli vuci. Gladni su primata. Šta im možemo kad su se pretvorili u uzno crevo. Materijalisti jedni⁴²⁶.

En esta declaración, **Milić** parece describir un sueño personal. Hay una dosis notable de ideas fantásticas que se repiten en sus pinturas. Todo aquí esta mezclado, empezando con Nikola Tesla y sus supuestas armas secretas, llegando a la Atlántida, que anuncia la final dominación serbia sobre el Mundo. **Milić** fue capaz de representar todo esto en sus pinturas surrealistas, pero aquí se trata de predicar estas ideas a la gente común en los tiempos de la guerra. Sobre todo si tenemos en cuenta que estas declaraciones llegaban a un público más amplio, a través de la televisión, disponible para todo el mundo, por lo que tales ideas no pasaron ningún tipo de filtro.

Lo problemático o peligroso de estas declaraciones reside justamente en el hecho de que los frutos de este artista no tuvieron ningún tipo de censura en sus apariciones públicas. Estos mensajes alcanzaban a todos los serbios, no importaba cuál fuese su estatus o educación. Estos mensajes tuvieron suficiente fuerza para agitar a las masas, aportándoles el entusiasmo nacionalista que el régimen de Milošević necesitaba. Nikola Tesla en tales historias siempre se mencionaba como un súper-héroe nacional que salvaría al pueblo serbio, en estos tiempos difíciles. En esta versión de los hechos de **Milić**, Tesla dejó a los serbios el súper-arma para dominar el mundo.

Las circunstancias de la guerra y las sanciones de los años noventa aportan más peso a estas palabras. El lienzo del artista es un campo infinito, en el que cada artista puede expresarse como quiera, pero un discurso público ya no es así. En los cuadros de **Milić** se trata del género surrealista, pueden volar los troncos en el cielo, desfilar los héroes y brillar los santos, pero todo esto plasmado en declaraciones públicas

⁴²⁶Versión de la doctoranda: “Los serbios pronto serán los amos del mundo. Los serbios ya están en posesión de las armas secretas del llamado “conjunto de Tesla”, que fue entregado en el año 1943 al embajador Fotić. Si una bomba sola cae sobre Belgrado, el Vaticano, Viena, Bonn y Zagreb serán agitados por dentro con la fuerza de la formula $V \text{ al cubo} = 0$. Cuando esto suceda, los atlantes aparecerán y nombrarán a los serbios el pueblo imperial, que a partir de este momento en su nombre establecerán el orden en la Tierra y gobernarán el mundo... Los celos son la razón por las que todos nos odian, sienten que somos guardianes y dirigentes de todos los pueblos, desde el Himalaya hasta los Pirineos. Así que aúllan a nuestro alrededor como los lobos hambrientos. Tienen hambre de los primates. Que se puede hacer, cuando se han convertido en el intestino grueso. Meros materialistas”.

MAČVA, Milić de. De offprint, *Sorabi*, 1982. Fuente: <http://forum.badnjak.com/viewtopic.php?f=5&t=230> [consultada 23/07/2011]

obtiene una dimensión diferente. Promueve el discurso de odio hacia todo lo no-serbio, incitando a la xenofobia, desinformando al pueblo. Todo esto en los años de la guerra, los años noventa.



Ilustración 27. Milić de MAČVA. *Java besmrtnog grada* (La realidad de la ciudad inmortal), 1999, Óleo sobre lienzo, 70x50cm

Para darle mas fuerza a las supuestas armas letales que poseen los serbios, **Milić de Mačva** compuso una canción de maldición de amenaza a los Estados Unidos, en la que le reprende como el supremo mal, culpable de todos los sufrimientos e infortunios del país. Maldiciendo a James Baker⁴²⁷ y George Bush⁴²⁸ como los

⁴²⁷James Addison Baker III (Houston, Texas, 1930), es un político y diplomático estadounidense que fue Secretario de Estado entre 1989 y 1992.

⁴²⁸George Walker Bush (New Haven, Connecticut, 1946), fue el cuadragésimo tercer presidente de los Estados Unidos

principales culpables de las sanciones impuestas a Yugoslavia y responsables de la política anti-serbia. Menciona a Josip Broz⁴²⁹ como un favorito de los Estados Unidos y, por tanto, le identifica como enemigo del pueblo serbio. Relaciona también cómo la esclavitud que afectaba a la población de color en los Estados del Sur de Estados Unidos y su lucha por la libertad, reclamando la ayuda de la voluntad divina y la justicia contra la opresión impuesta a los serbios. En este poema, una especie de maldición en verso, **Milić** utiliza el lenguaje popular para expresar su más profundo desacuerdo con todo lo que, en su opinión, ha arruinado al pueblo serbio. En resumen: contra la hegemonía norteamericana sobre el resto del mundo.

Veamos a continuación como **Milić de Mačva**, desde la perspectiva del profeta y visionario ha aconsejado a los serbios de la República Srpska (una de las dos entidades que conforman Bosnia-Herzegovina) en la asamblea en Bjeljina, el 25 de abril del año 1993. Sostiene que si los serbios de Bosnia y Krajna (territorio de mayoría de población serbia que se separó de Croacia desde 1991 hasta su toma por Croacia en 1995) firmasen el acuerdo de paz de Vance-Owen⁴³⁰, sería una capitulación y aceptar un plan orwelliano⁴³¹, que con su división en cantones no sería favorable para los serbios. Y que el “satanás occidental” (Estados Unidos) no se detendría, sino que continuaría chantajeando a los serbios. Así que con este tipo de declaraciones, hace un llamamiento para continuar la guerra en Bosnia-Herzegovina. Recordemos que en esta ocasión, los serbios no firmaron el armisticio.

de América desde 2001 hasta 2009. Entre 1995 y 2000 había sido el 46 gobernador del estado de Texas. Milita en el Partido Republicano.

⁴²⁹Josip Broz Tito (Kumrovec, Imperio austrohúngaro - actual Croacia, 1892 - Liubliana, Yugoslavia- actual Eslovenia, 1980), conocido por su título militar de Mariscal Tito, fue un político y militar croata, jefe de Estado de Yugoslavia desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta su muerte a los 87 años. Tito fue el principal arquitecto de la segunda Yugoslavia, una federación socialista, que duró desde la Segunda Guerra Mundial hasta 1991.

⁴³⁰El plan de paz de Vance-Owen fue la propuesta para poner fin a la guerra en Bosnia-Herzegovina, que a finales del año 1992 y los inicios del año 1993, propusieron los enviados especiales de Naciones Unidas, Cyrus Vance y Lord David Owen. El plan fue aceptado por los croatas y los bosniacos, pero los serbios lo rechazaron. Según el plan, Bosnia-Herzegovina se divide en una serie de “provincias autónomas” o cantones que tendrían casi todas las funciones del gobierno, incluyendo las políticas. El Gobierno Federal de Bosnia-Herzegovina se quedaría solamente con los departamentos de la defensa nacional y las relaciones exteriores. Los serbios de Bosnia se oponían al plan y cuando el mismo fue publicado en su versión final en Ginebra en enero del año 1993, al gobierno federal le fue quitado incluso el departamento de la defensa nacional. Los puntos clave de este plan eran las peticiones para que se permitiera el regreso de los refugiados a sus casas en todo el territorio de Bosnia-Herzegovina, y que los cantones serbios no tuviesen continuidad territorial y, de esta manera poder anexionarse a Serbia. Pero, en realidad, las zonas bajo control serbio ya estaban interconectadas y los comandantes serbios no querían renunciar a esas líneas que fueron un elemento clave en sus planes. El plan de Vance-Owen fue el último plan para unir Bosnia-Herzegovina, y los planes de paz posteriores han justificado y legitimado la división étnica.

⁴³¹El adjetivo “orwelliano” es frecuentemente utilizado en referencia al distópico universo totalitarista imaginado por el escritor inglés George Orwell.

En cuanto a las sanciones impuestas por la comunidad internacional a la República Federal de Yugoslavia por su participación en la guerra de Bosnia-Herzegovina en el año 1992, **Milić** proféticamente anuncia que las sanciones serán beneficiosas para el país en el futuro a corto plazo, ya que con ellas el pueblo serbio se está preparando para sobrevivir al Apocalipsis anunciado, el que tendría lugar en menos de una década.

Refiriéndose al “previsto” Apocalipsis, **Milić**, pronosticó que el hemisferio occidental sería sacudido por una cadena de cataclismos tectónicos inimaginables, que durarían quince minutos, y que solo unos pocos sobrevivirían, el número que se pueda colocar debajo de las ramas de un ciruelo. El ciruelo es la metáfora que identifica a Serbia. Así que los sobrevivientes de la catástrofe, vendrán a vivir a Serbia, el único lugar pacífico que quedará en la tierra.

Su predicción, además, es que todos los serbios no podrán sobrevivir el Apocalipsis, pero sin duda el núcleo de la Nación no desaparecerá. Los serbios sobrevivirán como los últimos vestigios de los *Sorabi*⁴³², los que según éste autor, son los antepasados de todos los europeos.

Milić nos instruye, además, de que el idioma serbio sobrevivirá como el único en el planeta, como la única lengua que puede ser considerada la raíz de las lenguas indoeuropeas y la única con la que se podrá comunicar con las civilizaciones de otros planetas. Debido a que los serbios son descendientes de la Atlántida. Además, alega que los serbios serán los únicos capaces después de este cataclismo tectónico de restaurar una nueva civilización europea, ya que ellos están eternamente bañados por corrientes electrolíticas, fruto de la potente unión de dos placas geológicas, una de cobre y otra de plomo que se encuentran debajo de las montañas serbias. Esta fuerza de la naturaleza, ayudará a los serbios a sobrevivir como el ombligo ontogenético del planeta y así se confirmará la anterior conclusión de que los serbios fueron los primeros europeos.

Una Tercera Guerra Mundial se llevará a cabo en los países europeos a partir del año 1996 hasta el año 1999, ya que así fue anunciado por Nostradamus⁴³³. Luego

⁴³²Según la enseñanza de la escuela Autóctona serbia, el nombre Srb y Sorab tienen su origen en el idioma serbio, significando inmensidad y poder del pueblo de la misma sangre.

⁴³³Michel de Nôtre-Dame, Nostradamus (Saint-Rémy-de-Provence, 1503–Salon-de-Provence, 1566), fue un médico y consultor astrológico provenzal de origen judío, considerado uno de los más renombrados autores de profecías y

anuncia el colapso de Europa debido a las sanciones que la ONU había impuesto a Serbia. Sostiene que Europa ha empujado a Serbia a una guerra sangrienta y, como consecuencia, será castigada con un cataclismo y que los europeos buscarán su cobijo y salvación en Serbia. Los serbios como un pueblo generoso, darán la bienvenida a los europeos con la vieja costumbre serbia de la corteza del pan⁴³⁴. Luego hace el llamamiento a todos los geólogos serbios, geógrafos, sociólogos, demógrafos y expertos en el tema de la destrucción de la Tierra para que todos juntos desarrollen un “paquete de salvación” para los serbios que ya han entrado en la fase de la función mesiánica de salvadores de la raza humana. Otorga a los serbios una misión mesiánica de la Humanidad, definiendo a Serbia como “la nación de la tierra y el ombligo del planeta”, que tiene el poder cósmico y, por tanto, un pueblo así nunca puede ser destruido.

La valoración de la antigüedad del pueblo serbio que hace **Milić de Mačva** no es fruto del oportunismo. No le podemos equiparar con los autores que en los primeros años noventa, en la época de Milošević, de repente se acordaron de la idea del pueblo serbio. Por el contrario, hace mucho tiempo que sostiene la tesis de que los serbios eran el pueblo más antiguo del planeta Tierra. Da por cierto el supuesto hecho de que la abuela de Bismarck⁴³⁵ no sabía alemán, pero hablaba serbio, y que el mismo Bismarck pronunció en su lecho de muerte: “Serbia”.

Además, fue el autor que divulgó la idea de que los serbios y eslavos se deben trasladar abarcando un territorio mucho más amplio. Al este hasta la India y los Vedas⁴³⁶, y al oeste hasta los Pirineos y los vascos. A continuación, dice que los

eventos futuros. Su obra profética *Las verdaderas centurias astrológicas y profecías* fue publicada por primera vez en 1555. Desde la publicación del libro, muchas personas se han visto atraídas por sus misteriosos versos (comúnmente escritos en cuartetos). La mayoría de sus seguidores afirman categóricamente que Nostradamus predijo todas las catástrofes del mundo, desde su época hasta el futuro año 3797, fecha en que supuso que acontecerá el fin del mundo.

⁴³⁴Para los serbios, el pan y la sal siempre han sido un símbolo de bienvenida. Se ofrecen al visitante, porque se cree que incluso la casa más pobre siempre tiene pan, sal y agua para dar la bienvenida al transeúnte, inesperado. El pan y la sal son símbolos del dios eslavo, pagano, *Radogost* (del serbio *rado* – con alegría y *gost*– invitado). Como el nombre de este dios indica, el visitante es bienvenido y señala la hospitalidad del pueblo serbio.

⁴³⁵Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen (Schönhausen, 1815–Friedrichsruh, 1898), conocido como Otto von Bismarck, fue un estadista, considerado el fundador del Estado alemán moderno. Durante sus últimos años de vida se le apodó el “Canciller de Hierro” por su mano dura al tratar los temas de política exterior y su determinación, que incluía la creación de un sistema de alianzas internacionales que aseguraran la supremacía del régimen de Alemania, conocido como el Reich.

⁴³⁶Se denomina *Vedas* (literalmente “conocimiento”, en sánscrito) a los cuatro textos más antiguos de la literatura india, base de la desaparecida religión védica (que fue previa a la religión hinduista). La palabra sánscrita *veda* proviene de un término del idioma indoeuropeo (*weid*), relacionado con la visión, del que surgieron el latín *vedere* (ver) y *veritas* (verdad) y las palabras españolas “ver” y “verdad”. Los textos védicos se desarrollaron dentro de lo que se denomina la cultura védica, basada en castas (*varna* o “color”) y *ásramas* (etapas de vida religiosa).

Vedas indios son descendientes de ésta lengua indo-europea y el serbio que es la madre de todas las lenguas.

Milić de Mačva se apropia de Lepenski vir⁴³⁷ como una parte de la antigua civilización serbia, e incluso se auto-proclama “general de Lepenski vir”.

En una entrevista con el periódico *Politika*, en el invierno del año 1999, **Milić de Mačva** dice que en el territorio de Serbia existe la cultura de Lepenski vir, que es el arte más antiguo del mundo y la cultura de Vinča⁴³⁸ la primera escritura lineal del mundo, de más de 7.200 años de antigüedad. Considera que las dos culturas son parte de la antigua civilización serbia. No duda en atacar al académico Srejić⁴³⁹, arqueólogo de Lepenski vir, acerca de su explicación del significado de la cultura de Vinča y Lepenski vir. Le ataca diciendo que el arqueólogo es alumno de la escuela germánica lo que explica la razón por la cual no sostenga que estas dos culturas sean serbias.

Milić está convencido de que realmente se trata de una antigua civilización serbia, la cuna de todas las civilizaciones europeas, que está esperando ser liberada de todos sus grandes sufrimientos, en la forma de la inmaculada energía lumínica, en el

⁴³⁷Lepenski Vir es un asentamiento de la prehistoria europea localizado en Serbia que data de hace más de 8000 años y que desarrolló un elaborado sistema económico y socio-cultural. Se encuentra cerca al río Danubio, concretamente, a su paso en el desfiladero de las Puertas de Hierro. Las principales excavaciones fueron realizadas entre 1965 y 1971 por el Dr. Dragoslav Srejić, de la Universidad de Belgrado. Se han encontrado herramientas hechas en piedra y en hueso, así como hogares y numerosos objetos religiosos entre los que se encuentran esculturas únicas hechas en piedra. El asentamiento evidencia la transición gradual de un modo de vida de cazadores-recolectores a otro de agricultura más sedentario, típico del Neolítico. Lepenski Vir incluye las primeras obras de arte monumentales en Europa Central y Sudoriental, así como las más antiguas formas organizadas de vida social, económica y religiosa en la cuenca del Danubio. Esta civilización sabía de arquitectura, urbanismo, geometría, matemáticas, astronomía, arte y religión. A través de su arte, sus creencias y modos de subsistencia, esta civilización ha transitado del Mesolítico al Neolítico en las culturas del Danubio. Según la UNESCO, Lepenski Vir es un impresionante ejemplo de la relación entre el hombre y la naturaleza, del papel y la importancia del medio ambiente natural para la organización de la vida y la cultura en general.

⁴³⁸La cultura de Vinča (Vincha) fue la cultura más temprana de Europa (entre el VI y III milenio a. C.), y se encontraba a lo largo del Danubio en Serbia, Rumanía, Bulgaria y Macedonia, aunque huellas de esta cultura se pueden encontrar en los Balcanes, varias zonas de Europa Central y Asia Menor. Los poblados continúan la tradición de Starčevo, lo que vincula este grupo a la llamada Cultura Tell. La cultura de Vinča obtuvo su nombre del pueblo de Vinča, ubicado en las orillas de Danubio, a 14 km de Belgrado, donde se halla uno de los más grandes y más importantes asentamientos neolíticos de Europa Oriental, descubierto en 1908 por el equipo arqueológico de Miloje M. Vasić, el primer arqueólogo de Serbia. Gracias a los esfuerzos de Vasić, se excavó la parte central y al mismo tiempo la parte más importante del Vinča prehistórico entre los años 1908 y 1934. La labor de Vasić fue interrumpida varias veces por las guerras y los problemas económicos, pero también fue ayudado por el Instituto Arqueológico de la Rusia imperial, así como por el mecenas británico, Sir Charles Hyde. Vasić desenterró una gran colección de objetos de arte prehistórico que actualmente se encuentran en los museos y universidades en todo el mundo. Por aquel tiempo, tanto los arqueólogos yugoslavos como los rumanos creían que la cultura de Vinča había surgido alrededor de 2700 a. C. Sin embargo, la datación por radiocarbono determinó la fecha de aparición de esta cultura antes de 4000 a. C. En el VI milenio A. C., la cultura de Vinča cubría el área de los Balcanes centrales, limitando con los Montes Cárpatos en el norte, con Bosnia en el oeste, la llanura de Sofía en este y el valle de Skopje en el sur.

⁴³⁹Véase la nota Lepenski vir nº 437.

momento en que el 23 de diciembre del año 2012 se coloquen en línea en nuestra galaxia la estrella Sirio, el Sol y la Tierra. **Milić** indicaba ese instante como “el momento” de iluminación para todos los serbios.

Lo triste es que en esa época, una parte del pueblo serbio realmente le creía, ya que se trataba de un pintor reconocido y una personalidad de la vida pública.

Los cuadros apocalípticos de **Milić** testifican sus creencias sobre el fin del mundo (o la iluminación) que, en su opinión tendría lugar en el año 2012, de acuerdo con las predicciones de Nostradamus, sobre la Tercera Guerra Mundial, sobre la reducción de la población mundial, que así aplastada y agotada por las catástrofes buscará el refugio en Serbia, que sería el único lugar tranquilo bajo el sol. Pinta sobre la supervivencia de pueblo serbio durante todos estos sufrimientos su paz definitiva y la prosperidad merecida. La expresión artística de **Milić** está llena de creencias mitológicas, representaciones surrealistas, Apocalipsis. Abundan las imágenes del fin del mundo, donde los muertos son resucitados, y se encuentran con los vivos. Los sueños y la realidad se entrelazan, todas las realidades paralelas se encuentran en la misma dimensión de la existencia. Él es el creador de un fantástico mundo en que el pueblo serbio es dominante e invencible. De los mártires serbios y superhombres, salvadores y profetas. Los personajes en sus obras si no son serbios están claramente definidos como malos y, como santos si son serbios. Sus expresiones artísticas no tienen tan largo alcance como sus predicaciones públicas. El peligro de este tipo de discurso se encuentra en el énfasis sobre la superioridad de una nación, sea la que sea sobre las demás. El peligro está en la propagación de una idea de Serbia, santa mártir, contra quien está el mundo entero. Todas las potencias occidentales están conspirando contra este pueblo, que está sufriendo una injusticia sin precedentes, pero de cuyo lado se erguirán, incluso, las fuerzas cósmicas en forma de desastres naturales, el fin del mundo vendrá, pero el pueblo serbio sobrevivirá y reconstruirá la civilización europea.

En su contribución por la preservación de la nación serbia, **Milić** dice:

Treba radjati. Izračunao sam da ima oko dva i po miliona Srpkinja spremnih da u ovom času prime plod. Za devet meseci brojniji bi bili za dva i po miliona⁴⁴⁰.

Hay que tener en cuenta que **Milić** dijo esto en el año 1994, en el momento de las sanciones y la guerra en Bosnia-Herzegovina, cuando cada ciudadano corriente de Serbia estaba luchando por la mera supervivencia.

2. DRAGAN MALEŠEVIĆ TAPI⁴⁴¹

Con la llegada del nuevo director general al Museo de Arte Moderno en enero de 1993 (de lo que ya se habló en esta tesis) comenzó la ola de ataques violentos a las instituciones centrales de la cultura serbia. La primera exposición que había inaugurado el Director General del Museo fue una repetición de la exposición *Tarot*, de la cual, algunos artistas, cuando se dieron cuenta de que estaban siendo manipulados, retiraron sus obras. En esta ocasión aparecieron por primera vez, algunos nombres en el arte que no pertenecían a ninguna corriente.

En instituciones culturales estables, como son los grandes museos, basados en principios artísticos y científicos es improbable o, mejor dicho, imposible que expusiesen “artistas”, como **Dragan Malešević Tapi**.

Su exposición fue la siguiente a la exposición-feria dedicada a Nikola Tesla, organizada en el mismo museo, que según **Malešević** fue el mayor éxito desde su inauguración, de la cual de nuevo algunos artistas retiraron sus obras. Tales fenómenos en el arte serbio pueden prescribirse a los noventa y la nueva

⁴⁴⁰Versión de la doctoranda: “Es necesario procrear. He calculado que hay cerca de dos millones y medio de mujeres en Serbia que pueden quedarse embarazadas. En nueve meses, Serbia tendría dos millones y medio de habitantes más”. Periódico *Vreme*, 15.08.1994.

⁴⁴¹Dragan MALEŠEVIĆ Tapi (Belgrado, 1949 - Belgrado, 2002) fue pintor autodidacta, foto-realista. De profesión, economista. Este fenómeno de la pintura serbia puede agradecer su existencia a la década de los noventa y la crisis general y la confusión en la sociedad. Sobre su trabajo no se puede hablar en términos artísticos, pero si, escénicos, por sus apariciones en los espectáculos de entretenimiento y por su historias de venta de su obras por valores astronómicos y su presencia en las colecciones de nombres famosos del mundo del espectáculo y la política. Su carrera la inicia en los años setenta, como falsificador de documentos. Habiendo adquirido fortuna de modo inexplicable, en los años noventa se dedica a inventar su biografía, sus exposiciones y catálogos exclusivos. Además de su trabajo para diversos servicios secretos, se le atribuye la afiliación a la masonería. Murió a consecuencia de un ataque al corazón, durante una investigación policial, en el año 2002.

administración del Museo de Arte Contemporáneo, y la disminución general de los valores culturales. Si esto no hubiese ocurrido en los tiempos del mayor hundimiento cultural, durante la propaganda nacionalista, estos fenómenos no tendrían cabida dentro de la esfera artística. Porque **Malešević** era un “pintor” que carecía de educación artística y biografía, sin obra, y no tenía ninguna posibilidad de incorporarse realmente dentro del ámbito artístico. Era necesario prepararle una biografía artística⁴⁴², (había expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo, Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia, etc.), para que llegara hasta donde no le conocían y promocionarlos en los circuitos artísticos de bajo nivel, en galerías de arte implicadas en actividades de blanqueo de dinero de dudosa procedencia.



Ilustración 28. Dregan MALEŠEVIĆ Tapi. *Tesla*, 1994, Óleo sobre lienzo, 80x60cm

⁴⁴²Se refiere al hecho de que Dragan Malešević debía rellenar su biografía con las exposiciones, las que ha tenido en las instituciones estatales de cultura, exclusivamente gracias a su vinculación al régimen de Milošević, que de otra manera nunca podría haber realizado. Se refiere a las instituciones como: el Museo de Arte Contemporáneo, la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia, etc.

Malešević fue la personalidad más carismática de la década de los noventa, el héroe del asfalto, lleno de cuentos fantásticos acerca de su fama mundial y los precios fabulosos que conseguía en la venta de sus obras. Tenía, incluso, una escuela de pintura que fue lanzada en cinta de vídeo, donde se describe cómo pintar un caballo, un elefante o un loro, hiperreal, recortando las formas de revistas y copiándolas sobre el lienzo. Tuvo una gran influencia en las masas y fue capaz de forjar su currículum embellecido por sus hazañas, para lo cual consiguió un gran espacio en los medios de comunicación durante los años noventa. Tal personalidad del espectáculo de ninguna manera podría poner en peligro criterios artísticos y todo quedaría en el nivel de la anécdota si no se hubieran invertido los fondos del Ministerio de Cultura de la República de Serbia para la adquisición de sus obras; y, también si no estuviese presente en las exposiciones del Museo del Arte Contemporáneo, gracias a la nueva dirección del Museo. Para este tipo de personas, los años noventa eran un campo abierto de infinitas posibilidades para la manipulación y la expansión. Mientras tanto, el mundo artístico “auténtico” vivía al borde de la pobreza, sumido en la impotencia.

3. DRAGOŠ KALAJIĆ: REPRESENTANTE DE LA “NUEVA DERECHA” Y PINTURA HIPERBOREICA

A diferencia del “albañil libre” **Malešević**, **Dragoš Kalajić** fue un enemigo declarado de la globalización. Fue abiertamente anti-global y nacionalista. Su arte era también -como el de **Milić de Mačva**- de contenido fantástico y colores fríos. Lo caracterizaban las figuras que tienden a la perfección divina de forma y belleza, con la inevitable presencia del escudo de armas de Serbia, en forma de halcón. Además, utilizaba las imágenes que encarnan la fuerza como el caballo y el leopardo. Todo incluyó el simbolismo sublime, la elevación, la iluminación, el trascendentalismo en lo sobrehumano o el super-hombre.



Ilustración 29. Dragoš KALAJIĆ. *Vitez svetlečeg reda* (El caballero de la orden luminosa), 1987. Óleo sobre lienzo

Parece que este tipo de pintura, fue consecuencia del amor de su juventud por los cómics y las películas de aventuras, y, posteriormente, por la influencia de la pintura metafísica del ya mencionado grupo Medijala al que era cercano. La pintura no fue suficiente para expresar sus puntos de vista políticos, así que pronto empezó a escribir. El gran público le conocía por su militancia y compromiso con la derecha política y, no por sus creaciones artísticas. A **Kalajić** le reconocieron como el padre de la derecha serbia.

Durante sus participaciones en los programas culturales y educativos, a finales de los años setenta, sostenía que los dadaístas habían causado el embelesamiento absoluto de la población. Decía que el arte moderno se comunica en un nivel inferior. En esta banalización de la cultura moderna, la cultura americana se liberó de su estado de inferioridad que ha tenido respecto a la cultura europea, por la falta de la tradición cultural. De este modo el arte pop americano glorificó lo banal contribuyendo en su propagación. Considera que la vanguardia del siglo XX ha

destruido todo lo que se ha podido destruir y que hoy estamos presenciando los desechos de un mundo destrozado.

Predijo el fin de nuestra civilización que está al borde del suicidio, debido a su propia debilidad. Sostiene que el arte del siglo XX, el arte de la civilización tecnológica, de la civilización del capital, ha causado los síntomas de esta agonía y la desaparición de la civilización. La inspiración la encontraba en el arte metafísico y surrealista y en sus exponentes: Giorgio de Chirico, Salvador Dalí y René Magritte, definiendo este tipo de pintura como la rama aguda del romanticismo.

Dragoš Kalajić fue políticamente muy activo durante los años noventa en Serbia, a través de su actividad ensayística y sus discursos en los medios de comunicación. A menudo hablaba de un “nuevo orden mundial”⁴⁴³ sosteniendo opiniones hostiles hacia los procesos internacionales, que se desarrollaron después de la Guerra Fría y la caída del bloque del Este. Sin embargo, **Kalajić** no se preocupaba tanto por lo que colectivamente se podría llamar la “teoría de conspiración”, sino que desde la posición de alguien que estaba informado sobre los proyectos políticos en la sombra, intentaba instruir a los lectores y oyentes de su causa y las posibles consecuencias, tanto sobre los miembros de su propio pueblo como a nivel regional y mundial.

La forma en que **Kalajić** interpretaba el mundo (y la política interna) es que detrás de los conflictos interestatales y los conflictos ideológicos en el siglo XX y en la línea principal de antagonismo de capitalismo-socialismo, se desarrollaron los procesos más importantes, los que determinaron la realidad política. En el trasfondo de la división general en capitalismo y socialismo, desde 1914 en adelante, estaba desarrollándose una guerra de intensidad y recursos variables. En ella participaron las fuerzas de la plutocracia atlántica (principalmente EE.UU. y el Reino Unido), sus banqueros e intermediarios financieros, en contra de las naciones europeas con el objetivo de imponer un “nuevo orden mundial”. El sentido de esta visión del mundo, el movimiento de conquista de EE.UU. se dirige al continente euroasiático, donde se

⁴⁴³La expresión “nuevo orden mundial” se ha usado para referirse a un nuevo período de la historia pretendiendo de este modo que hay pruebas de cambios dramáticos en las ideologías políticas y en el equilibrio de poderes. El primer uso de esta expresión aparece en el documento de los Catorce Puntos del Presidente Wilson haciendo un llamamiento después de la Primera Guerra Mundial para la creación de la Liga de Naciones, antecesora de las Naciones Unidas. La frase fue usada con cierta reserva al final de la Segunda Guerra Mundial cuando se describían los planes para la creación de las Naciones Unidas y los Acuerdos de Bretton Woods debido a la asociación negativa resultante del fracaso de la Liga de Naciones. El uso más amplio y reciente de esta expresión se origina sobre todo con el final de la Guerra Fría. Los presidentes Mikhail Gorbachov y George H. W. Bush usaron el término para tratar de definir la naturaleza de la posguerra fría y el espíritu de cooperación que se buscaba materializar entre las grandes potencias.

encuentra la esencia del mundo, su corazón y su alma, los que **Kalajić** refleja en la forma de surrealismo metafísico.

Como el motor de las potencias atlánticas y del proyecto del “nuevo orden mundial”, **Kalajić** ve la economía. La que es inexorable, sin atisbo de moral humana. Tiene sus raíces en la mezcla de las creencias judeo-protestantes, en el concepto de venta de la relación entre el hombre y Dios, donde la riqueza material es el signo de la gracia divina.

Estos círculos plutocráticos controlan el poder político y económico de los Estados Unidos que ejerce como "pseudo imperio" (el mismo, según **Kalajić** no se basa en los verdaderos valores jerárquicos sobre los que normalmente se basan los imperios auténticos). De modo artificial mantienen la hegemonía del dólar en la economía mundial. Con el fin de convertirlo en un sistema global, que constantemente combina el uso de la fuerza militar y la corrupción de las élites políticas sumisas de la mayor parte del mundo, en los que imponen el orden absurdo, en que las personas están sometidas a adorar al dios Mammon⁴⁴⁴ y la ideología financiera.

Rusia y sus inmensas riquezas son el objetivo principal de las aspiraciones de la expansión del “nuevo orden mundial” que busca destruir y saquear. La misma suerte fue pensada para todas las demás naciones que tienen bien, recursos naturales importantes, o la voluntad de preservar la soberanía que quiere oponerse a la opresión. **Kalajić** en numerosos ensayos trata de la hostilidad de los EE.UU. hacia el pueblo serbio y sus aspiraciones. Los acusó sobre todo de ayudar a la ruptura de Yugoslavia. La desintegración de Yugoslavia y la hostilidad hacia el pueblo serbio era el lugar de prueba ideal para el abuso de los estrategas del “nuevo orden mundial”; un lugar donde ensayar técnicas que dieron inicio a las guerras fratricidas que desacreditaron los movimientos nacionales, con el objetivo de establecer precedentes legales para la conquista de Rusia y el resto de Europa a través de la desintegración de los países, que serían gobernados por los compinches locales del poder plutocrático.

Deseando que la lucha de Serbia para su preservación nacional se perciba como la resistencia a las fuerzas del “nuevo orden mundial”, **Kalajić** en los noventa

⁴⁴⁴Mammón es un término utilizado en el Antiguo Testamento para describir la abundancia o avaricia material.

sugirió una alternativa política a estos procesos en forma de la unión de los pueblos hermanos, eslavos y ortodoxos en una comunidad, económica y política que, a diferencia de una sociedad mecanizada moderna se basaría en unos valores jerárquicos “verdaderos” y representaría una “comunidad natural”. Argumentándolo a través de muchos ejemplos de ideales éticos únicos del carácter de los pueblos eslavos y ortodoxos, su visión holística del mundo y la voluntad de sacrificarse por el bien común de las personas. Según **Kalajić**, esta comunidad debería basarse en los fundamentos del capitalismo no-liberal, pero ortodoxo (como el capitalismo budista japonés o coreano) y beneficiarse de materias primas y ser autárquico en la producción. Lo veía como el comienzo del renacimiento de una cultura eslava autónoma que, según él, es idéntica a la auténtica cultura europea y a sus valores autóctonos.

Sosteniendo las posiciones y valores ideológicos opuestos respecto a los valores progresistas y modernistas, la visión del mundo tradicional que defendió **Kalajić** percibe los procesos históricos como partes de grandes ciclos en los cuales desde un estado primordial, bajo el efecto de las fuerzas de la degeneración, el desarrollo de la historia se desvía sobre caminos de degradación y desintegración. La erosión histórica se deriva del conflicto entre dos fuerzas fundamentales: de la “tradición” y la “calidad” por una parte, que representa el lado centrípeto de este dualismo, y las fuerzas del “nihilismo” y la “cantidad”, que van contra de la tradición y que constituyen su segundo polo centrífugo. En la escena histórica, este dualismo se refleja en la rivalidad de las creaciones culturales de los sistemas sociales y culturales matriarcales, cuantitativos y sus correspondientes sistemas religiosos y patriarcales, heroicos, y los “solares”, proyectos sociales y culturales en los que los tradicionalistas ven una continuidad de los términos tradicionales verticales y de calidad, cuya restauración están apoyando.

El origen, ascenso, declive y la caída de las formaciones culturales y de la civilización son interpretados precisamente en este esquema, en el que cada desarrollo cultural debe adherirse a los valores patriarcales tradicionales, y también solares. La clave de la decadencia está en la adherencia a los valores matriarcales, materialistas y “lunares” que, en sí, son la negación de los valores.

Encontrando en muchas enseñanzas religiosas y filosóficas la confirmación de este punto de vista de la filosofía de la historia (por ejemplo, la creencia helenística

en la edad de oro o la creencia cíclica hindú (*manvantara* y *kalpa*) en cuatro edades regresivas (*yugas*), de los que el peor es la cuarta edad, el *Kali Yuga*, el momento de la muerte de la diosa Kali. Los tradicionalistas creen que estamos al final, de la peor temporada de este ciclo histórico en el que las fuerzas del nihilismo y de la cantidad han superado temporalmente los auténticos valores espirituales que dan la cualidad a la vida humana y a la sociedad. El estado espiritual inicial, con cuyo inicio, empezará un nuevo ciclo mundial y un nuevo ciclo de “Edad de Oro”, los tradicionalistas lo llaman la “tradición primordial” o la “tradición”. Los tradicionalistas encuentran sus confirmaciones en los diversos sistemas religiosos y filosóficos y, en las costumbres populares y los mitos (en sus similitudes y analogías) que sirven como una especie de depósito de memoria de los códigos y símbolos que indican el conocimiento espiritual oculto. Con la ayuda de los símbolos se despiertan los poderes espirituales y creativos y las llamadas “intuiciones místicas” a través de las cuales el individuo moderno se convierte en una persona íntegra y completa, y se transforma en miembro de la nueva élite, en el director de orquesta y la expresión viva de la tradición. Ayudado por las fuerzas de la determinación, inevitablemente, al final del ciclo histórico triunfará sobre las fuerzas del nihilismo y la cantidad y establecerá la nueva “Edad de Oro”.

La visión del mundo que **Kalajić** ha sostenido toda su vida está basada en las enseñanzas de la derecha tradicional de la Europa del Oeste, especialmente de Julius Evola⁴⁴⁵, a quien **Kalajić** conoció personalmente y del que fue seguidor y, cuyos puntos de vista históricos y filosóficos (sobre todo, los de su obra *Rivolta Contra Mondo Moderno* – Rebelión Contra el Mundo Moderno) reprodujo fielmente en el ámbito de habla serbio. En términos político-ideológicos, **Kalajić** fue el primer representante en la ex Yugoslavia de la “nueva derecha” europea.

La “Nueva Derecha” europea, es un grupo ideológico pequeño, pero influyente, que surgió durante los años sesenta en Francia. Influido por los libros de Evola y otras obras de los casi olvidados revolucionarios conservadores del período entre las dos guerras mundiales. El surgimiento de la Nueva Derecha europea (*Nouvelle Droite*), fue en parte una reacción a las acciones de la entonces “Nueva Izquierda” y la ineficacia de los viejos partidos de la derecha europea de entonces, incapaces de

⁴⁴⁵Julius Evola (Roma, 1898 – 1974), seudónimo del barón Giulio Cesare Andrea Evola, fue un esotérico ideólogo italiano. Fue gran figura aristocrática de la derecha tradicionalista italiana.

posicionarse y responder a los desafíos de los tiempos que corrían. Este discurso postmoderno intelectual de la derecha, en su eclecticismo es completamente ajeno al neoconservadurismo, es decir a la defensa de la preservación del capital, del liberalismo y el sistema parlamentario multipartidista. Al mismo tiempo es anti-socialista y anti-capitalista y, se opone firmemente al igualitarismo y cosmopolitismo moderno, que se ven como los productos de la secularización y la pérdida de la verticalidad espiritual del hombre moderno para cuya restauración están luchando.

La Nueva Derecha fue concebida en el año 1968 bajo los auspicios de la organización GRECE (Groupement de Recherche et d'Etude pour la Civilisation Européenne) en el que se reunieron los tradicionalistas, nacionalistas franceses, regionalistas y la extrema derecha, con el fin de que con su trabajo intelectual en los ámbitos de la cultura y de la ciencia, restaurasen la férrea identidad europea y su vida cultural. GRECE no tenía ninguna intención de convertirse en una organización política, sino sobre todo en una escuela de pensamiento que estudiara el pensamiento de la derecha, pero también el pensamiento de la izquierda antiliberal, al que quería oponerse, según su punto de visión a la destrucción de la identidad europea que, después del año 1945, a través de la americanización, llevaron a cabo los liberales y los comunistas.

Al contrario de los liberales, los simpatizantes de la Nueva Derecha creen en la existencia de una entidad formada, Europa (o la tradición europea). Este término ha servido, durante la Guerra Fría principalmente como un medio de diferenciación con respecto a la ideología de las dos superpotencias de entonces; el comunismo soviético estatista y el sistema democrático estadounidense. Europa y su identidad aquí es de hecho un ideal deseado, no una realidad. Conscientes de que las naciones europeas ya no pueden jugar un papel importante en la política mundial contemporánea, los fundadores de la Nueva Derecha se dieron cuenta de la necesidad de formar una única identidad europea, que representara la base de la integración de las naciones europeas que en ese momento habían comenzado su integración económica y política.

Las pretensiones ideológicas de la Nueva Derecha no se pueden calificar como algo más que un gran esfuerzo intelectual por crear un nuevo mito político-religioso que se proyecte en la Historia. Que luego se utiliza para describir muchos fenómenos contemporáneos de una manera simplificada. Aunque el origen único etno-lingüístico

de los pueblos indoeuropeos es incuestionable, la insistencia en un renacimiento postmoderno de arcaicos valores patriarcales, a menudo toma la forma de una nueva religión. En la Nueva Derecha, esto es especialmente evidente en el hecho de resucitar el politeísmo pagano fenecido (aparentemente, tolerante hacia la diversidad) en oposición a un supuesto cristianismo uniforme y excluyente. La popularización ideológica del politeísmo está lejos de cualquier realidad cercana, y se puede definir como algo excéntrico.

En resumen, cuando la Nueva Derecha europea está criticando el capitalismo o el socialismo o la democracia liberal y, sobre todo, el fenómeno de la cultura moderna, sus opiniones son respetables al menos a nivel argumentativo. Sin embargo, cuando se llega al nivel de las alternativas positivas que la Nueva Derecha ofrece en lugar de las respuestas modernas, las que deberían ser sustituidas por las uniformes, las opciones existentes totalitarias y decadentes o las tendencias problemáticas presentes en la actualidad, las soluciones que ofrecen no son satisfactorias.

La situación es similar en el caso de **Dragoš Kalajić**. Cada vez que **Kalajić** abordaba críticamente los fenómenos culturales o examinaba los procesos políticos utilizando los conocimientos y la información adquirida de los pensadores europeos más importantes con los que el público durante el sistema comunista en Yugoslavia no tenía contacto, los resultados alguna vez eran positivos y de calidad. Al mismo tiempo, el papel de **Kalajić** fue educativo, en el sentido de introducir en la Yugoslavia comunista una serie de autores que en términos mundiales estaban reconocidos como clásicos. En el sistema comunista de partido único, su actividad brindaba la posibilidad de una mejor información. La influencia de **Kalajić** estuvo sin duda presente a finales de los años ochenta, cuando con la desaparición de la ideología comunista en Yugoslavia, era posible que las fuerzas de los jóvenes anticomunistas llevaran el país al liberalismo y el libre mercado. Escribía críticamente sobre la ideología del liberalismo, dando un punto de vista diferente.

La influencia de **Kalajić** sobre ciertos círculos intelectuales, especialmente sobre las generaciones que crecieron en los tiempos de la desintegración de Yugoslavia, era grande. Por otro lado, las críticas de parte del lado liberal y de la izquierda yugoslava, la más numerosa, pasa por alto el hecho de que **Kalajić** fue un fenómeno en gran parte moderno y del pensamiento occidental, tanto en sus creencias básicas, y en la forma de su comportamiento. Sobre todo, por los opositores al régimen de

Milošević (de la izquierda liberal) fue presentado como un producto del “frenesí nacionalista”. Porque en los años noventa en Serbia para cualquier ciudadano normal, lo crucial era poner fin a la guerra y estabilizar el país. Así que no había tiempo para ver que en Europa y en todo Occidente, en los altos círculos intelectuales, hay personas que defienden estos pensamientos de la derecha y que lo más fácil era definirlos como fascistas y extremistas. **Kalajić** era solamente una variante local de la derecha europea post-moderna y el representante de todos sus pensamientos claves.

Durante la guerra en los años noventa, **Kalajić** se posicionó en el lado serbio. Advirtió a los serbios de la importancia de la región que habitan. Les recordó la importancia de la defensa del territorio en el que han vivido desde hace siglos. Les recordó en sus pinturas del escudo serbio, el aguila bicéfala blanca, que deben defender, señalando su papel importante dentro de la familia de las naciones europeas. Advirtió a los serbios que son “hijos espirituales del eterno imperio europeo” recordándoles el imperio serbio de Dušan⁴⁴⁶.

Dijo que la democracia no existe y que en ella creen solamente los idiotas y que el liberalismo (EE.UU.) fue creado para justificar los vicios y las bajezas humanas, especialmente las que están relacionadas con el dinero.

Milić de Mačva cree que los serbios son de la Atlántida y de otra parte, **Kalajić** cultiva el hiperrealismo “hiperbóreo”, así que cree en la conexión del pueblo serbio con la mítica Hiperbórea⁴⁴⁷. Los países mitológicos, Atlántida y Hiperbórea son algunos de los mitos más antiguos de la mitología griega. Las pinturas de **Kalajić**, muestran a Hiperbórea como un país bañado por el eterno sol, poblado de personas de perfección aria, divinamente sabias y honradas. Esta idealización de personas y su

⁴⁴⁶El Imperio serbio fue un efímero imperio medieval en los Balcanes que surgió del Reino de Serbia. Esteban Uroš IV Dušan (“el poderoso”) fue coronado emperador de los serbios y los griegos el 16 de abril de 1346, un título que significaba una sucesión al Imperio Romano de Oriente (bizantino). Esteban Uroš IV Dušan expandió significativamente el estado, extendiéndose sobre la mitad de la península de los Balcanes, y promovió la iglesia a un patriarcado. El imperio se derrumbó durante el mandato de Esteban Uroš V (“el débil”). El Imperio serbio existió desde 1346 hasta 1371, aunque nominalmente hasta 1402.

⁴⁴⁷En la mitología griega, Hiperbórea era una región situada en las tierras septentrionales aún desconocidas, al norte de Tracia. Su nombre (más allá del norte) deriva precisamente de que se creía que el dios-viento Bóreas habitaba en Tracia, y los hiperbóreos, sus hijos, lo harían más al norte de este reino, en el país de Hiperbórea. Se les atribuían costumbres primitivas: Sileno, en una de sus fábulas, decía que fueron los primeros hombres en ser visitados por los habitantes de otro continente más allá del océano que, asustados por lo que se encontraron, regresaron a su país y no volvieron más. De los hiperbóreos se decía que eran inmortales, además de ser descritos como Dioses. El dios Apolo conducía cada diecinueve años su carro hacia esta región para rejuvenecer. Autores modernos adscritos al esoterismo nazi, relacionado con el Tercer Reich de Adolf Hitler, posteriormente postularon una teoría en la que a Hiperbórea la consideraron un posible origen de la “raza aria”.

anatomía, con lo que se quiere enfatizar la sublimidad del espíritu europeo y de su moral, a menudo aparece en las obras de **Kalajić**.

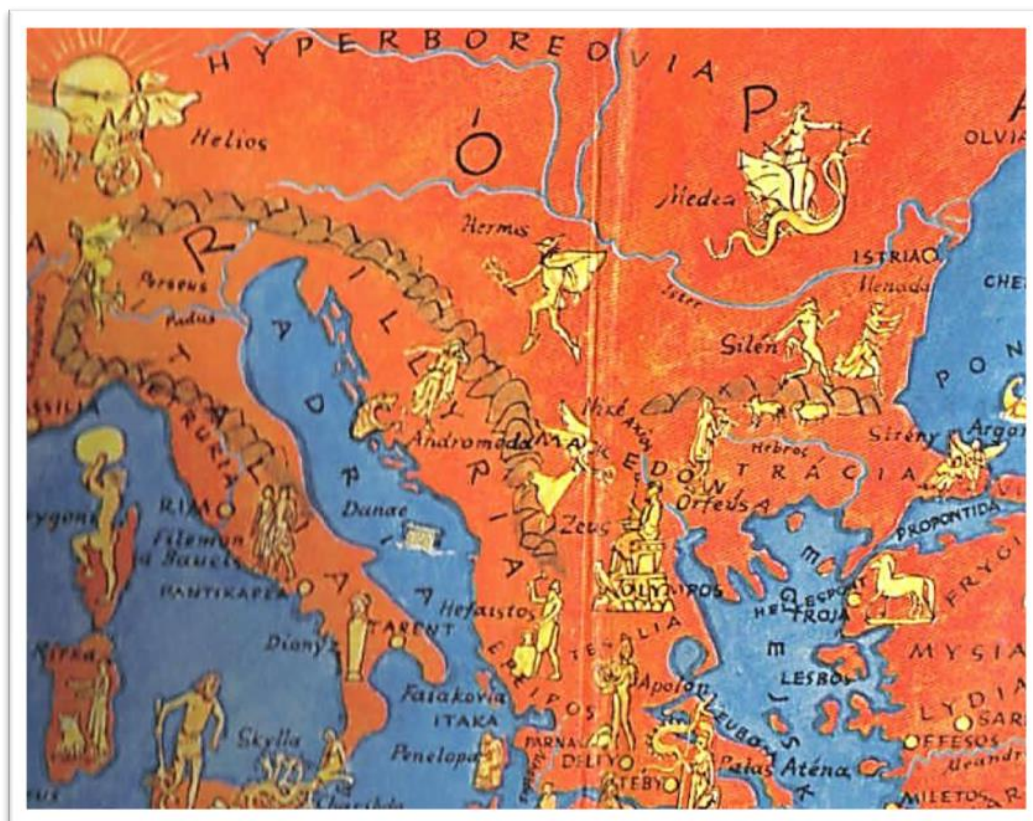


Ilustración 30. Hiperbórea según la mitología griega

La Atlántida se encuentra en relación a Europa en el oeste, mientras que Hiperbórea se ubica principalmente en las regiones del noreste del Cáucaso. En cuanto a la relación de Serbia con estos dos principios, se dirigen principalmente hacia Hiperbórea. En la interpretación filosófica moderna, los mitos de Hiperbórea y la Atlántida se pueden ver como dos visiones opuestas del mundo y la vida. Para los atlantes, ricos en oro, la vida es sólo una coincidencia, pero para los hiperbóreos, ella es el don de Dios. Atlantis construye su aristocracia sobre la base material, y los hiperbóreos la establecen sobre la base de las contribuciones universales y espirituales. En Hiperbórea, el sol es eterno, nunca se pone, y la Atlántida es lo opuesto, es la tierra de la oscuridad y los cultos lunares. Hiperbórea era una encarnación de la tradición, del respeto a los antepasados, en la armonía con la

naturaleza y la verdadera libertad. Y por último, está la mítica Hiperbórea como la patria de los eslavos que, según la leyenda, es el hábitat del dios solar. Hiperbórea, siempre ha sido para los pueblos eslavos y germánicos un centro espiritual en su imaginario, en cuya existencia creían muchos ocultistas eslavos y alemanes. La mitología griega menciona a Hiperbórea como una tierra que se encuentra en el extremo norte, el país en el que reside Apolo, dios del sol. Este mito lo han heredado los eslavos y alemanes creyendo que la Hiperbórea es su patria espiritual. También es importante su significado en los escritos de los teóricos del vedismo eslavo, lo que explica el predominio del principio solar en la espiritualidad eslava.

Volviendo a las creencias políticas de **Kalajić**, durante los años noventa y posteriormente, fue evidente su enérgica protesta contra las ONG en Serbia, consideradas a menudo por el régimen de Slobodan Milošević como traidoras y antipatrióticas. Estaba convencido de su orientación antieuropea. Consideraba que trabajan contra la economía europea, contra el Estado y la civilización europea y también contra la cultura y civilización cristiana.

Tenemos que ver que en este tipo de discurso público, que en la mayoría de casos se refiere a la Fundación Soros, el Fondo para una Sociedad Abierta que siempre fue visto, por parte de los anti-globalización (en este caso, la nueva derecha) como hostil y traidor. La Fundación se orientó contra el régimen de Milošević, en una lucha por la sociedad civil y la democracia y, por lo tanto, el capitalismo liberal.

Por otra parte, **Kalajić** sostenía que las ONG son una invención infame que tiene como objetivo eliminar los restos de la democracia parlamentaria. Consideró el sector de las ONG hostil, porque creía que su objetivo es remplazar a los partidos políticos locales en Serbia. Consideró, además, que ninguna de las ONG ni siquiera defiende los derechos humanos fundamentales, como el derecho al trabajo, un medio ambiente sano y la seguridad existencial o, incluso, el derecho de la nación mayoritaria para ser libre e independiente para preservar y desarrollar sus propiedades y valores en un Estado contemporáneo. **Kalajić** afirmó que el enemigo del otro lado del Atlántico (EE.UU.) financiaba este tipo de ONGs, con el objetivo de privar a las personas de todos los derechos y agitar a las minorías nacionales, incitándoles al separatismo y fomentando todo tipo de perversión del amoralismo militante y socavando la comunidad nacional y su Estado.

Refiriéndose al Gobierno en Serbia después del año 2000 y la salida de Milošević del poder, **Kalajić** piensa que el enemigo mencionado, utilizando la debilidad y la corrupción dentro de los sectores de la élite política en el poder, ha logrado que en Serbia y Montenegro se establezca una densa red de agentes, organizaciones no gubernamentales y medios de comunicación, que están mejor equipados y son más numerosos que los progubernamentales.

Como consecuencia de décadas del analfabetismo político, mantenido artificialmente, según este autor, muchos serbios han caído en la falsa propaganda de los enemigos anti-comunistas, sin darse cuenta de que la globalización es sólo una forma nueva y más peligrosa de lo peor, con el apoyo del proyecto marxista de socialismo de Estado. En lugar de internacionalismo proletario, característico de la sociedad comunista, la globalización impone el modelo de sociedad multicultural, de las masas, sin una cultura verdadera y creíble.

El discurso de uso general en los sectores no gubernamentales (ONG) fue la lucha por los derechos humanos y la sociedad abierta. Según **Kalajić**, con estos lemas, los pro-globalización, en realidad, defendían los derechos contra la humanidad y la destrucción de toda defensa de la sociedad contra las amenazas internas y externas. Cuando abogaban por la transparencia, en realidad, pensaban en el trabajo subterráneo y opaco. Al predicar “la liberalización del trabajo”, no se referían a la liberación del trabajo y la creatividad, como la mayoría de la población pensaba, sino en el sistema en el que los gobernantes (amos) tenían toda la libertad y los trabajadores no tenían derechos.

Por otra parte, **Kalajić** piensa que Serbia ha sido víctima de las sanciones y bombardeos, durante los años noventa por sus extraordinarias propiedades materiales y virtudes espirituales, siendo la propiedad material más importante, la especial importancia geopolítica del espacio en el que el pueblo serbio vive, por el que atraviesan las conexiones fluviales y terrestres más cortas y más importantes entre Europa, Oriente Medio y Asia Central. **Kalajić** hace hincapié en las virtudes de Serbia que, a la sazón, son las tres razones principales de la “serbofobia” de los EE.UU.

La primera virtud es que los serbios, que durante siglos han estado en la posición geográfica de defensa de Europa, son los mejores europeos. La segunda es el hecho

de que los serbios son nacionalistas, fieles a su herencia, y no quieren ser esclavos de la globalización. La tercera se basa en la religión ortodoxa, la iglesia ortodoxa, que los enemigos del cristianismo no han logrado cooptar (como la protestante) o corromper (como la católica, en gran parte).

Kalajić concluye que la lucha de “Liberación Nacional de Serbia” ha detenido las intenciones hegemónicas de los EE.UU. hacia el continente euroasiático, el “corazón del mundo”, defendiéndolo durante algunos años en la década de los noventa. Siguiendo esta interpretación, los serbios han dado tiempo a Rusia para recuperarse y tomar la iniciativa que contribuirá a la liberación de los europeos de la ocupación atlántica.

Esta ideología y su entusiasmo por el depuesto presidente Milošević y su gobierno, le hizo ver los cambios en el año 2000, como negativos y perjudiciales para Serbia, así como sus esfuerzos para unirse a la Unión Europea como un proceso muy negativo. **Kalajić** no veía a la Unión Europea como algo deseable, señaló que con su entrada, la deuda nacional serbia aumentaría. Afirmó que de la entrada en la UE sólo se pueden esperar los subsidios a la producción agrícola y sólo hasta 2010, ya que estos fondos se han agotado, debido a que la Organización Mundial del Comercio los ha declarado como competencia desleal.

Por supuesto, la postura de **Kalajić** que considera que con el ingreso de Serbia, la UE tendría más beneficios por la importancia geopolítica y geoeconómica del país en el mapa de Europa está fuera de toda racionalidad. Recomienda que la orientación política del gobierno debe orientarse a Rusia y a la Comunidad Económica de los Estados de Asia Central, lo que, en su opinión, reforzaría la posición negociadora de Serbia frente a la UE y supondría aprovechar la oportunidad de establecer sinergias a escala euroasiática.

La entrada en la OTAN significaría también una amenaza para los intereses de Serbia, ya que implicaría un cambio completo de los sistemas de armamento y mando, lo que requeriría más endeudamiento y una dependencia insoportable en favor de la industria americana y la política anti-europea de Washington. Además, cabe señalar que los jóvenes de los países admitidos en la OTAN serán enviados, en el futuro, a los campos de batalla de Oriente Medio en beneficio de los intereses de Estados Unidos.

Continúa Kalajić afirmando que una de las debilidades cardinales de la política serbia durante los años noventa, era su falta de conciencia sobre la importancia de la cultura para la defensa nacional. El régimen de Milošević y sus dirigentes no estaba a la altura de la tarea de preservar la cultura; sino que han dejado abierto el espacio de los medios de comunicación a “las organizaciones de Soros y a sus mercenarios”⁴⁴⁸.

Según Kalajić, a los patriotas nacionalistas, que no formaban parte del partido de Milošević, les impidieron prestar su servicio a la cultura serbia. Él mismo afirma que ha tenido el apoyo de Milošević para sus proyectos específicos en el campo de la cultura, pero los mismos fueron sabotados por sus socios, así que los proyectos nunca se llevaron a cabo. El problema de la sociedad serbia (y de su cultura) durante los años noventa, lo ve en la mala selección de los socios de Milošević (que data del régimen comunista anterior), a los que llama traidores y saboteadores. Para cambiar esta situación, Milošević tenía que haber impulsado una visión revolucionaria y una voluntad firme pero, según Kalajlic, Milošević era un hombre común, aunque con muchas virtudes.

Kalajić proclama que ha enfermado de cáncer como consecuencia de los bombardeos de la OTAN a la República Srpska en el año 1995. Sostiene que, con esta acción de la OTAN, ha empezado la guerra atómica contra Europa. Pero a pesar de todo, **Kalajić**, elegiría de nuevo, vivir en los “heroicos años noventa”, para defender al pueblo serbio, que no tiene parangón en la familia de las naciones europeas excepto, quizás, con el pueblo ruso.

El patriotismo de **Kalajić** es evidente y también lo es su enfoque de un ideal de civilización europea, inventado. Antimodernista por convicción, **Kalajić** sólo podría despreciar toda la producción contemporánea de los años noventa. Por un lado, porque no la entendía ya que su gusto artístico se había quedado en la época de la pintura metafísica de la primera mitad del siglo XX y, por otro, porque la producción contemporánea estaba patrocinada por los fondos de Soros, contra cuya ideología neoliberal luchaba enérgicamente. **Kalajić** apreciaba el régimen de Milošević, aunque advertía sobre la baja cualificación del personal profesional que rodeaba al

⁴⁴⁸Se refiere al Fondo de George Soros, el Fondo para una Sociedad Abierta y todas sus vías de financiación. Así que Kalajić considera que el régimen de Milošević ha dejado demasiado espacio para el principal enemigo -capitalista liberal americano-para la financiación de la cultura en Serbia. Sin proteger a la vez la cultura serbia nacional, sus intereses y su conservación. Muchos proyectos del arte contemporáneo han sido financiados (como la única fuente de financiación, en un país bajo el bloqueo económico y cultural) desde este fondo, con lo que se les atribuía automáticamente y su determinación política.

presidente y, al que él mismo finalmente no pudo hacer frente. En términos del tema que estamos tratando, se le podría reprochar su visión parcial y la desinformación al público sobre temas de arte contemporáneo, tanto nacional como internacional. Tuvo una influencia desproporcionada en los medios de comunicación que utilizó para promover el nacionalismo exacerbado (que no tiene el mismo peso en un país en guerra, que en tiempos de paz). Al final, su legado son sus sermones sobre la grandeza de la cultura y la civilización europeas, y su desprecio hacia las vanguardias por su condición de tradicionalista. Su entrada al Museo de Arte Contemporáneo como miembro del consejo de administración promovió la ideología del programa nacional serbio. La idea a la cual, **Kalajić**, se mantuvo fiel hasta el final.

4. EL FIN DEL PROYECTO CULTURAL NACIONALISTA

Al mantenimiento del proyecto cultural nacionalista de la última década del pasado siglo han contribuido una serie de razones: la guerra, las sanciones, las malas políticas de personal en todos los ámbitos de la vida pública, la supresión de la cultura urbana cosmopolita que ya estaba en decadencia, pero que todavía existía y, que había construido con éxito la identidad cultural del pueblo serbio. El estado general de la cultura en Serbia en los años noventa fue llevado al nivel más bajo: al dominio total de la subcultura *turbo-folk* en todos los campos, al patriotismo chauvinista y al nacionalismo omnipresente en todas las ramas del arte y los medios de comunicación, que eran la imagen pública y actuaban como representación ideal y modelo para la población serbia.

En los años noventa, para volver al núcleo del tema, observando en su totalidad el arte contemporáneo en Serbia, se percibe la vida paralela de dos conceptos diferentes y antagónicos entre sí.

Uno de ellos es el designado como el paradigma del Este y se refiere al surgimiento repentino del nacionalismo que aparece dentro de las tradiciones bizantina⁴⁴⁹, levantina⁴⁵⁰ y de Nemanjić⁴⁵¹ del arte serbio, que ahora se presenta

⁴⁴⁹El Imperio bizantino es el término historiográfico utilizado desde el siglo XVIII para referirse al Imperio romano de
303

como un arte primigenio e incuestionable, vinculante para todas las tendencias modernas. Esta nostalgia levantina, de manera explícita encuentra el apoyo sobre todo en la actual Iglesia ortodoxa serbia, que intenta apartar y expulsar a todas las tendencias artísticas de origen occidental desde la época barroca (que es vista como la época de primer influjo de importación de un estilo extranjero) hasta la actualidad de la década de los noventa en que el arte contemporáneo ha sido promovido por el Fondo de Soros. A este paradigma del Este se puede decir que pertenecen los artistas antes mencionados, aunque no se puede hablar de la contemporaneidad de su pintura. Aquí son presentados más como ejemplo de la ideología nacionalista del poder dominante de los años noventa.

En los años noventa, volviendo a la esencia de nuestro tema, mirando el conjunto del arte contemporáneo en Serbia, se perciben las vidas paralelas de dos conceptos muy opuestos y antagónicos entre sí.

Uno de ellos es designado como el paradigma del Este y se refiere a la actualización repentina de nacionalismo que surge dentro de la tradición bizantino-levantino-germánica del arte serbio que ahora se promociona con especial ímpetu y se impone como un arte superior e incuestionable, vinculante con todas las tendencias pertinentes. Esta nostalgia del levante, apoyada de manera explícita de la, cada vez públicamente más presente, Iglesia ortodoxa serbia, intenta eliminar del arte serbio todo que tenga el origen occidental, desde la época barroca (que es vista como la primera “importación” en el arte serbio) hasta la década de los años noventa en la que el arte contemporáneo está financiado con el dinero de Soros.

Este proceso de purificación de lo nacional en el arte serbio, y su aislamiento en relación con las tendencias europeas y mundiales, era tan fuerte, que sus promotores no se detuvieron ante la alteración de datos sobre los monumentos y bienes protegidos históricos y culturales de la arquitectura y pintura barroca. Este tipo de comprensión del arte tiende a olvidar el hecho de que el arte serbio, desde sus

Oriente en la Edad Media. La capital de este Imperio cristiano se encontraba en Constantinopla (actual Estambul). El arte bizantino es una expresión artística que se configura a partir del siglo VI, fuertemente enraizada en el mundo helenístico, como continuadora del arte paleocristiano oriental.

⁴⁵⁰La región del Levante o, más específicamente el Levante mediterráneo, es el término con el que se nombra históricamente a una gran zona de Oriente Próximo situada al sur de los montes Tauro, limitada por el mar Mediterráneo al oeste, el desierto arábigo al sur y Mesopotamia al este.

⁴⁵¹La Dinastía Nemanjić fue la dinastía de la Serbia medieval. La dinastía recibió el nombre de Stefan Nemanja, fundador de la misma, y descendiente de la Casa Vojisavljević. La dinastía tuvo once monarcas y gobernó Serbia entre 1166 y 1371.

principios desde la Dinastía Nemanjić, en definitiva, siempre ha mostrado la vitalidad de ser cruce de las civilizaciones occidental y oriental, lo que se ha mantenido como su característica hasta nuestros días. Las escuelas de arte de la Edad Media de Europa Occidental, históricamente enraizadas en el territorio de Serbia, con excepción de las de base de la tradición bizantina y su entorno, han mostrado una influencia constante, desde los tiempos del Románico y el Gótico y con una pausa durante la presencia turca, hasta la formación de la presencia estatal serbia, de la Iglesia y del Estado en el siglo XVIII y XIX.

Por otro lado, el paradigma occidental, en realidad, si lo interpretamos de la misma manera como hemos hecho anteriormente con el oriental, consiste en una mezcla de formas occidentales y de contenido local, que se leen en un programa temático que abarca desde las obras mitológicas e históricas hasta los géneros burgueses del arte, llegando al final hasta la abstracción yugoslava de posguerra que, a través, de la geometría cuida y nutre las ideas artísticas específicas y autónomas del esteticismo socialista. A través del informalismo era un crítico radical de las circunstancias sociales, en Yugoslavia.

Formas abstractas e imágenes estructurales del arte serbio de estos tiempos están en un estado extraño entre el apoyo social y el aislamiento, en un estado en el que a veces, el arte fue chantajeado y también a menudo utilizado como testigo de las libertades artísticas de la sociedad socialista yugoslava de la época, pero sin mucha influencia pública y de efecto fuera de las instituciones del arte.

La pregunta más importante que se plantea el arte de la década de los noventa, se sitúa en el campo del concepto: una zona civil dentro de una sociedad caracterizada por graves distorsiones en las élites, de fuerte transición y poblada de elementos bélicos en la economía y la política. Este principio valora el arte en categorías dicotómicas de arte bueno y arte malo. Los eventos primordiales dentro del arte actual yugoslavo se centran sobre su mayor o menor participación en las tendencias globales posmodernas recientes, de manera creativa y, directa y abiertamente, reconocible.

Aunque dentro del paradigma emergente han quedado delineadas las divisiones a nivel local y universal, ahora después del año 2000 (año crucial en la política serbia por el cambio de régimen), esta división ha quedado borrada por completo, reducida

a una diferencia insignificante, causada únicamente por la dificultad en la comunicación con el mundo durante la década de los noventa.

La gran vitalidad que en el campo de la creatividad están ahora mostrando las generaciones recientes de artistas, su lenguaje artístico universal y los contenidos de la vida cotidiana que emplean en sus creaciones, son absolutamente concordes con los tiempos en los que estos artistas están viviendo y creando, los tiempos de la globalización de la sociedad. Hoy es menos visible el signo de lo local, en los trabajos de los jóvenes artistas, ya que su experiencia de vida está basada en la navegación virtual por Internet y la gran afluencia de las informaciones e ideas que conducen a lo global en todas las líneas: estéticas, ideológicas, emocionales e intelectuales, tanto en el ámbito local como en el internacional.

El proyecto nacionalista de la década de los noventa termina en el año 2000, con el cambio de la dirección del Museo de Arte Contemporáneo y el nombramiento de la nueva directora, **Branislava Andjelković**⁴⁵², historiadora del arte, que en los años noventa adquirió experiencia como coordinadora en el Centro para el Arte Contemporáneo, perteneciente al Fondo para una Sociedad Abierta de la Fundación Soros. El Museo ha recuperado, de nuevo, la tendencia de una concepción liberal proeuropea y, de este modo, retorna a la senda de la modernidad europea y a las tendencias posmodernas del arte contemporáneo.

Después de la caída de Milošević en octubre del año 2000, transcurren unos meses muy difíciles para Serbia, ya que se hizo evidente que no se había producido un corte fundamental con los tiempos y con la ideología de Milošević, porque no existía una fuerte voluntad política, sino sólo una ilusión de cambio y normalización. El optimismo que causó la formación del primer gobierno democrático en enero del año 2001, cuando parecía que el desarrollo político tomara otra dirección, la de la transición a la democracia liberal, con una cierta atención a la política social, pronto se volatilizó. Este momento de optimismo, en Serbia, durará un tiempo muy breve, abruptamente cortado por el asesinato del primer ministro Zoran Djindjić en marzo del año 2003. Con este suceso, la perspectiva de emancipación y desarrollo de la sociedad serbia se vuelve cada vez más incierto.

En el campo del arte, los nuevos tiempos habían comenzado con cierto

⁴⁵²Véase nota de pie nº 56.

optimismo, sobre todo en cuanto a la aparición de artistas serbios en la escena internacional. En el Museo de Arte Contemporáneo, se llevaron a cabo cambios que permitieron una política de exposiciones completamente diferente y la posibilidad de que muchos de los artistas, que durante la década de los noventa exhibieron en los espacios alternativos, fueran presentados en las salas del Museo. En la primera gran exposición internacional, tras más de una década, llamada *Konverzacija*, Conversación (2001), organizada por el museo, que mostró el nuevo potencial que se abría con la apertura internacional, se presentó a numerosos artistas, que se mencionan en este trabajo, así como dio a conocer a artistas extranjeros que exhibieron en los años noventa en Serbia o habían cooperado con Serbia a pesar de las dificultades y del aislamiento.

A partir de este momento, se hace más difícil ver el arte en Serbia como un fenómeno específico, geográficamente y étnicamente definido. El arte se “normaliza” y se integra como parte de una interconexión espacial del arte contemporáneo, que destaca por sus particularidades, pero que forma parte del sistema artístico globalizado. Los años noventa, por su contexto histórico y social específico serán recordados como una etapa traumática, marcada por la pérdida trágica de las vidas de muchas personas, de su expulsión de la región en la que han vivido y de la destrucción de la memoria de los territorios y las comunidades que los habitaban secularmente.

La violencia de la reprogramación nacionalista no pudo ser completa. La demostración de la política cultural del régimen en el poder no fue absoluta, porque la misma nunca se definió con claridad. El régimen no mostró mucho interés en el uso del arte contemporáneo con fines políticos. La violencia de la reprogramación cultural surgió como resultado de la actuación de la burocracia estatal, del personal no cualificado, de diversos grupos de interés, de la opinión pública y los responsables de la cultura.

CAPÍTULO VIII: LOS ACTORES DE LAS ARTES VISUALES DE LA ESCENA INDEPENDIENTE EN LOS AÑOS NOVENTA

En el siguiente capítulo vamos a ver las similitudes entre el arte conceptual de los setenta y prácticas artísticas de los noventa. A través de la actividad del grupo informal de sesis autores que definieron la nueva práctica artística de los setenta vamos a demostrar los puntos de partida para el arte de los noventa. La mayor semejanza reside en su compromiso.

La mayoría de los críticos e historiadores de arte creen que después del año 1968, se ha creado una nueva necesidad de un cambio político y social general. En este ambiente se formó y articuló rápidamente una nueva condición artística de la que Harald Szeemann⁴⁵³ señaló entonces que, de hecho, las actitudes artísticas “se convierten en la forma”. El conjunto de estos problemas, que fueron llamados brevemente arte conceptual, los primeros textos fueron escritos por Sol Lewitt⁴⁵⁴ en *Artforum* en el año 1967, seguido por la revista *Art & Language* que toma la iniciativa de promover y defender un nuevo frente de ideas, que ha marcado uno de los hitos más radicales en la historia del arte del siglo XX, después de las vanguardias históricas de su principio. Entonces se formó el determinante crítico referente a la “desmaterialización del objeto de arte”, que se convirtió en la característica más importante y decisiva de este movimiento artístico. La actitud, su base ideológica y procedimiento de trabajo artístico, completamente e irrevocablemente se separaron de la vía tradicional y académica del período contemporáneo de la modernidad tardía.

El arte conceptual, que resume la idea de desmaterialización del objeto artístico indica que la ejecución y creación del objeto estético no es el objetivo final y el propósito de las operaciones artísticas, pero esta operación es posible y legítima, aunque no se traduce en la perdurabilidad de las obras materiales. Por supuesto, el concepto de desmaterialización no implica la eliminación completa, la exclusión y la desaparición de la fiscalidad y la materialidad del arte sino que ante todo permite su

⁴⁵³Harald Szeemann (Berna, 1933 - Ticino, 2005) fue un curador e historiador del arte suizo.

⁴⁵⁴Sol Lewitt (Hartford, Connecticut, 1928 – New York, 2007). Artista ligado a varios movimientos incluyendo arte conceptual y minimalista. La pintura, el dibujo, la fotografía y las estructuras son sus medios artísticos predominantes. Participa en centenares de exposiciones individuales en museos y galerías por todo el mundo desde 1965.

reducción al nivel de los procesos mentales, los procesos de imaginar, a nivel de la idea de un trabajo.

El marco cultural y natural dentro de cual surge y se desarrolla esta nueva actividad artística en Serbia era el territorio de la antigua Yugoslavia. De acuerdo con las características principales, aunque de carácter internacional, el arte conceptual de Serbia fue a la vez la parte de lo que según los críticos de arte se acuña bajo el nombre de “otra línea” y tiene su base histórica en los tradicionales movimientos yugoslavos vanguardistas y neo-vanguardistas y en el radical lenguaje artístico modernista de principios de los años veinte a los años ochenta.

Los críticos de arte han dividido este periodo en tres etapas: 1) dadaísmo, constructivismo, zenitismo 2) abstracción geométrica, informalismo radical y nuevas tendencias, 3) minimalismo y el conceptualismo como la fase final de estos discontinuos pero sin embargo espiritualmente y lingüísticamente semejantes campos de la práctica artística innovadora.

Como un fenómeno importante en la nueva práctica artística de Belgrado emergió el grupo de seis artistas de Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević y Urkom Gergely, activos en un tiempo muy corto, contando sus apariciones conjuntas desde el año 1971 hasta el año 1973.

A pesar de que nunca fueron un grupo con un programa común, estos artistas muestran en sus trabajos individuales las características suficientemente comunes que los reúnen -por lo que para los críticos son percibidos realmente como una entidad única con objetivos comunes de trabajo y la visión del mundo-. Ya a mediados de los setenta, Marina Abramović y Urkom Gergely abandonan Yugoslavia, y los que se quedaron continuaron liderando individualmente una feroz batalla por la supervivencia, por sus ideas, para la promoción de nuevas ideas artísticas dentro de la escena artística de Belgrado.

Los seis, o la “primera generación” o “Generación 71” sembraron una vez más, pero también la última vez en el siglo XX, una semilla de transformación, de cambio, de las innovaciones y experimentos lingüísticos y de medios de comunicación, su trabajo tuvo la orientación socialmente crítica, que no perdonaba las tendencias del *status quo*, pero a los que esta crítica no fue perdonada. Su crítica social se dirigía a la escuela de la que procedían y a la sociedad en la que tuvieron que soportar y el

sistema del arte que cambiaron internamente por sus acciones.

Por supuesto que la crítica se ha dividido sobre su trabajo. De un lado, los tradicionalistas los recibieron con desprecio e ignorancia, y los que comprendían sus intenciones, con espíritu de lucha extrema para preservar y defender sus ideas. En este choque de opiniones tuvo lugar uno de los episodios más estrepitosos y más interesantes en el desarrollo del arte serbio del siglo pasado.

A continuación presentaremos los artistas que estuvieron activos en las circunstancias dadas y han aportado una contribución esencial al arte contemporáneo de los noventa y después.

1. EL ARTE CONCEPTUAL DURANTE LOS AÑOS SETENTA COMO LA BASE DEL ARTE DE LOS AÑOS NOVENTA

Al principio del siglo veinte, la tendencia aplaudida en el arte serbio coincidía con el legado de la escuela parisiense. Los artistas viajaban a París para empaparse de experiencias impresionistas, una práctica que siguió después de la Segunda Guerra Mundial, sólo que en los años cincuenta y sesenta, los ejemplos a seguir eran los surrealistas, la pintura abstracta, el informalismo y más tarde el arte pop. Sin embargo, permanecían las reservas hacia la vanguardia. Se trataba de la eterna dualidad entre la tradición de la escuela parisiense por un lado, y las tendencias neo-vanguardistas por el otro, arraigadas en un paradigma bien distinto. Existía un prototipo estético del arte moderno de alta calidad, basado en la tradición del arte europeo, que representaba precisamente la escuela parisiense, pero a la vez en los setenta, nació el interés por el arte conceptual, se abrieron nuevos campos de investigación donde la pintura, la escultura y el grabado dejaron de considerarse los únicos medios de expresión artística. El crítico de arte **Djordje Kadijević**⁴⁵⁵ dice sobre el tema:

Los artistas empiezan a interesarse por un arte protoconceptual, evitando el uso de las técnicas clásicas. En particular aparece una especie

⁴⁵⁵Djordje KADIJEVIĆ (Šibenik, 1933). Es historiador y crítico de arte, director de cine y guionista. Es creador de numerosos ensayos sobre la crítica de arte.

de idiosincrasia, una repulsa hacia la pintura. Y si se pintaba, se pintaba de manera que el medio pictórico sirviese como estructura idiomática que debe ofrecer un contenido conceptual⁴⁵⁶.

Raša Todosijević, de quien ya se ha hablado en esta tesis, uno de los creadores de la nueva práctica artística⁴⁵⁷, en Belgrado, habla así de su educación en la segunda mitad de los sesenta:

Aquí la educación estaba en un nivel de libros infantiles ilustrados, el arte se explicaba a base de la escuela parisiense de antes de la guerra. A pesar de eso, nosotros veíamos que el mundo había cambiado, incluida la interpretación de la historia del arte, y que no todo era como nos enseñaban en la Academia. Así que una manera de rebelarse era el no hacer nada. Yo había pasado algún tiempo en Bélgica y más tarde en Inglaterra, pero cada vez que volvía a casa entraba en algún tipo de conflicto, viendo que la situación de aquí no correspondía a los cambios que ocurrían en el mundo. Y como era de esperar, no fui admitido en los estudios de postgrado. También existía un desacuerdo generalizado entre la población rural y la urbana. Nosotros, los naturales de Belgrado, éramos unos chicos del asfalto, bien despiertos, y poseíamos aquel *feeling* moderno. Es que no teníamos otro lugar de origen, ningún pueblecito de provincia ni recuerdos bucólicos, mientras que se fomentaba aquella idea mítica y burda de que aquellos chicos, puede que sean listos pero no tienen talento, porque el talento se trae del pueblo, proviene de la montaña. Por otra parte, la gente se juntaba, de manera centrípeta; alrededor de un profesor de Bosnia se agrupaban los estudiantes bosnios, si otro profesor era montenegrino, a su lado se unían los estudiantes de Montenegro, y así se creaba una atmósfera campestre. Este conflicto existía aparte del arte como tal⁴⁵⁸.

La rebelión de **Todosijević**, en contra del legado tradicional de la escuela

⁴⁵⁶Fragmento de la entrevista realizada al crítico de arte Djordje KADIJEVIĆ en su casa, Belgrado, 12 de diciembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 4, pág. 557 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda)

⁴⁵⁷El término *Nueva práctica artística* se aplica a todos los fenómenos dispares del nuevo arte de los años setenta en Yugoslavia, que por su extrema diversidad, no era teóricamente justificado utilizar una denominación más estrecha y definida, como lo es el arte conceptual.

⁴⁵⁸Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 2, pág. 543 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda)

parisiense, se fue extendiendo. En Belgrado en los años setenta, en el Centro cultural de estudiantes se reunía un grupo de jóvenes artistas, que intentaba cambiar las cosas. Era la juventud urbana que no aceptaba la pintura oficial que se enseñaba en las Academias de Bellas Artes. Esta juventud se consideraba a sí misma como neo-vanguardista, y se formaba con las experiencias del dadaísmo, de Malevich, de Duchamp. Era un grupo de seis jóvenes artistas, compuesto por Raša Todosijević, Marina Abramović, Era Milivojević, Urkum Gergelj, Neša Paripović y Zoran Popović⁴⁵⁹. A este respecto prosigue **Todosijević**:

No inventábamos ninguna nueva praxis artística, este término vino después, nosotros sólo teníamos una idea general de cierto arte nuevo. Era un concepto bastante vago -el arte nuevo-. ¿En relación con qué? Nuevo en relación con las autoridades que gobernaban en la Facultad y en la ciudad, que creaban el espíritu dominante. Nosotros abogábamos por un Duchamp, por un Malevich, por el Dadá europeo. En verdad creíamos, con firmeza, que lo que habíamos encontrado aquí carecía de valor y que no pertenecía a nuestra propia tradición urbana⁴⁶⁰.

Raša Todosijević, refiriéndose, a mediados de los años setenta y al grupo de seis artistas al que pertenecía, explica cómo era el mundo artístico yugoslavo, en línea con las tendencias mundiales:

Entonces empezamos con los medios extendidos, el arte post objetual. Paralelamente, en Novi Sad se formaba la otra escena con las personas que venían del mundo de la literatura. Mientras, todos nosotros, en Belgrado, proveníamos de la Academia de Bellas Artes. Al mismo tiempo, la gente se reunía alrededor del Centro de Estudiantes de Zagreb⁴⁶¹ (Croacia) y, un poco más tarde, alrededor del SKUC- Centro

⁴⁵⁹“Los seis”, “seis autores”, “seis artistas”, “la generación 71”, “primera generación”, son imprecisos términos coloquiales con los que se pretende con un nombre reunir los trabajos de Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević y Urkom Gergelj en un corto periodo entre 1971-1973. En el que ellos en varias ocasiones realizaron los trabajos juntos.

⁴⁶⁰Ibíd. pág. 544 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda)

⁴⁶¹En todas las grandes ciudades de la antigua Yugoslavia durante el comunismo y el régimen de Josip Broz Tito había centros universitarios que estaban disponibles para que los estudiantes organizaran programas culturales. El centro de Estudiantes en Zagreb (Croacia) se fundó en 1957, abarcando un club de estudiantes, aulas, galerías, teatro, restaurantes, salas de cine, salón de música, radio emisora y una editora de revistas. Fue un lugar de relevancia, no sólo de la vida estudiantil, sino también de repercusión sobre los demás espacios sociales y culturales.

Cultural Estudiantil de Liubliana⁴⁶² (Eslovenia). Así que se empezó a trabajar, en puntos diferentes, todo fue muy espontaneo. No se redactaban peticiones para poder exponer. Se exponía inmediatamente después del mismo nacimiento de la idea. No se escribía una solicitud a tal galería para poder exponer, y luego esperar seis meses para poder hacer la exposición. No, siempre estábamos en el SKC (Centro Cultural Estudiantil de Belgrado) y estuvimos constantemente, hablando de arte.

Así que, en el poco tiempo que estuvimos juntos (el grupo informal de seis artistas) hasta el año 1974, empezamos a utilizar muchos elementos en el arte. Varios nombres se han dado a nuestro trabajo “los medios ampliados”, “arte nuevo”, “arte conceptual”, algo a “lo FLUXUS”⁴⁶³. Y, en un momento, llegó a utilizarse la palabra *performance*, cuando estas actuaciones cortas han ganado con el tiempo. Para nosotros es muy importante que estas *performances* no se confundan con los *happening*. Eramos conscientes de que esto no tiene nada que ver con la cultura pop, que no se trata de Allan Kaprow, que no es Robert Rauschenberg.

En ese momento, en Liubliana (Eslovenia), el grupo OHO estaba activo. Su trabajo se centraba en la naturaleza, cosas como huellas en la nieve y la cuerda sobre un campo de trigo... En Zagreb se hacían las intervenciones en el espacio urbano, se utilizaba el plástico. Se pintaban las paredes, así que lo característico para ellos es que estaban mirando hacia afuera, hacia la calle, a un cambio de ambiente.

Nosotros en Belgrado estuvimos orientados hacia nosotros mismos, actuando en los espacios cerrados, las emociones fuertes, exponiendonos

⁴⁶²SKUC (Centro cultural de estudiantes) es una de las principales organizaciones no gubernamentales, en Liubliana (Eslovenia), que promueve actividades culturales y artísticas sin fines de lucro. Tiene el estatus de asociación de interés público en el ámbito de la cultura. Comenzó su actividad en el año 1968, en Liubliana, como respuesta tolerada a los movimientos revolucionarios de los estudiantes, pero existe formalmente desde 1972. A finales de los años setenta y ochenta, SKUC fue un promotor clave de la cultura alternativa. El objetivo principal del SKUC en la actualidad es promover a jóvenes artistas introduciéndolos en el ámbito institucional de la cultura y la organización de actividades creativas para los jóvenes. SKUC proporciona toda la información necesaria a los jóvenes sobre oportunidades educativas, acceso a bibliotecas, archivos, facilidades para trabajos de investigación.

⁴⁶³Fluxus es un movimiento creado por George Maciunas en 1962 y que reunió a más de medio centenar de artistas plásticos, músicos, poetas y performances bajo consignas cercanas al dadaísmo. Fluxus, es por tanto un movimiento alternativo y radical heredero del dadaísmo y el surrealismo. Está formado por grandes intelectuales que se afanan en buscar la parte irracional, no convencional de la creación artística. Como indica su nombre "fluxus" – flujo, en latín era un continuo dejar correr en libertad ideas y obras. Ideas de un grupo de amigos que se reunían para desarrollar proyectos concretos en Estados Unidos, Alemania, Japón, Francia, Holanda, Suecia, Dinamarca.

hasta el punto crítico. Respecto a lo que nos rodeaba, todos nos rechazaban, no entendían lo que estábamos haciendo; pero los problemas políticos no los hemos tenido. Todos han considerado que nuestro trabajo no era serio, que se trataba de bromas, de algo sin importancia; y, por esta razón, nadie nos había tocado. Aunque en este tiempo, estaban persiguiendo durante el período de la Ola Negra (*Crni Talas*)⁴⁶⁴ a la gente del mundo del cine, y en cierta medida, la gente del círculo literario, los que fueron perseguidos por sus ideas políticas. Nosotros no tuvimos ningún tipo de problema, porque se pensaba que lo nuestro era una estupidez, que era una nimiedad que no interesaba a nadie. Esta percepción equivocada de nuestro trabajo nos ha salvado de problemas de carácter político en la antigua Yugoslavia, a diferencia de los artistas de Zagreb, que siempre se podrían referir al grupo Gorgona⁴⁶⁵, o a las nuevas tendencias. Tenían algo que les podría dar un respaldo.

¿Pero a quién teníamos nosotros como referencia? Estábamos aquí como unos niños pequeños, abandonados, con un ego fuerte y reforzado. Teníamos sólo el cuerpo, esto se puede llamar una especie de egoísmo, pero solamente teníamos a nuestro cuerpo, el que nadie nos podía quitar, sólo eliminándolo físicamente. Así que en Liubliana se orientaban hacia la naturaleza; en Zagreb hacia el ambiente urbano; y, nosotros estuvimos en un espacio cerrado y orientado hacia nosotros mismos⁴⁶⁶.

Estos artistas exploraron los nuevos medios, introdujeron la fotografía, el vídeo, el objeto, la instalación y la *performance* como formas legítimas de expresión artística,

⁴⁶⁴*Crni Talas* (La Ola Negra) es un término que se utilizaba para las películas de la cinematografía yugoslava que se han grabado en el periodo comprendido entre los años 60 hasta mediados de los 70. La temática de las películas era la crítica al régimen y la vida bajo este régimen, explicando la verdadera imagen de la vida de este periodo, señalando los problemas y las relaciones dentro de la misma. Este periodo se considera, la edad de oro de la cinematografía serbia, por las excelentes críticas que venían del exterior. Las películas de este periodo han ganado los premios más prestigiosos en los festivales del cine y las nominaciones al premio Oscar. Mientras que en Yugoslavia eran prohibidas inmediatamente después del estreno. Como respuesta a estas películas, el Estado financiaba las películas sobre la Segunda Guerra Mundial y los partisanos, para despertar el patriotismo. Como también las comedias, hoy todavía populares que mostraban la realidad y la vida totalmente despreocupada con mucho humor. Los autores más destacados de las películas mencionadas son: Aleksandar Petrović, Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Želimir Žilnik, Lazar Stojanović y otros.

⁴⁶⁵Gorgona es el grupo de amigos y compañeros activo en Zagreb desde el año 1959 hasta el año 1966. Los miembros de este grupo son los artistas Josip Vaništa, Julije Knifer, Marijan Jevšovar, Djuro Seder, Ivan Kožarić, los historiadores de arte Radoslav Putar, Matko Meštrović i Dimitrije Bašičević Mangelos y el arquitecto Miljenko Horvat.

⁴⁶⁶Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 2, pág. 544 y párrafo 4 y 6. (trad. de la doctoranda)

lo que pudo pasar como fenómeno en la Yugoslavia de Tito que a pesar de todo fue conservadora. Al lado del dominante modernismo socialista, se suponía que aquella praxis pronto perdería su energía joven y principiante, volviendo a los medios clásicos. Pero su existencia a la vez fue utilizada para que el país se presentara ante el mundo, ya que aquel arte pudo codearse con el arte de fuera.

Veamos qué dice **Todosijević** al respecto:

Sin ir más lejos, el Museo de Arte Contemporáneo jugaba una especie de doble juego. Pronto nos empezaron a mandar a las exposiciones internacionales, para que representemos a Yugoslavia en el extranjero. Ellos se daban cuenta de que las cosas tradicionales y anticuadas no servían, y nos elegían. Nosotros servíamos para uso externo, pero en la escena serbia estábamos totalmente aislados.

A mí me suelen decir “qué quieres si siendo todavía un niño exponías en el Museo contemporáneo”, y yo digo, “sí, pero esto no nos sirvió de nada, ni nos daban dinero, ni compraban nuestros trabajos para las colecciones estatales”, y es que los catálogos no son para untar en pan. A mí me dieron el estudio después de 34 años de trabajo. Pues claro que estábamos forzados a exponer fuera⁴⁶⁷.

A pesar de su amplitud, continuamos con el testimonio de **Todosijević** porque es esclarecedor y no hay bibliografía ni publicaciones de referencia que puedan sustituirlo.

Así que, paso a paso, empezamos a utilizar la fotografía, después las acciones, que solíamos llamar *event*, no *performance*, que vino mucho más tarde. Era el *event* -el suceso, la gesta-. Luego empezamos a escribir, a introducir el texto y más tarde los objetos variopintos.

Desde la perspectiva de hoy, es difícil entender que el cuadro, el grabado y la escultura eran medios dominantes. Todo lo demás era la nada. Lo que nosotros hacíamos estaba todavía en el nivel de demostrar que aquello pertenece al ámbito del arte. No importaba si aquello era bueno o malo, la cuestión fue si era arte o no.

⁴⁶⁷Ibíd. pág. 545 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda)

Ellos decían: “Bueno, estos chicos y chicas están de cachondeo, pero ya se les pasará, bajarán donde estamos nosotros y volverán al pincel”. Otro prejuicio, más radical aún, fue que nosotros nos habíamos rebelado en contra de la pintura, que habíamos llegado como catetos y paletos para destruir la pintura. Mirando estas cosas desde la perspectiva de hoy, parecen ridículas. Nuestros principios estuvieron marcados por la ampliación de los medios y el arte de post-objeto.

En aquellos tiempos no hubo vídeo ni ordenadores, sólo algunos tenían la cámara de 8 milímetros. Las posibilidades de una máquina fotocopidora era para nosotros la *high technology*, y con ella hicimos las primeras multiplicaciones de nuestras cosas. La opinión mayoritaria era que la fotografía no es arte, se sabe que es arte, pensaban: la pintura, el grabado y la escultura. Cuando exponías una fotografía, te decían: ¿Eres un fotógrafo? Si exponías un texto, decían: Vete a publicarlo en un periódico. Nosotros éramos conscientes de la situación, de que el campo de medios de expresión se ampliaba. Todavía no hubo vídeo, pero teníamos la cámara de 8 milímetros, la fotografía, el texto, el cartel y también utilizábamos el cuerpo⁴⁶⁸.

A nuestra pregunta sobre las disputas con el viejo concepto socialista del modernismo y sobre el principio del conflicto con el gusto artístico dominante, **Todosijević** responde:

El problema surge con definir qué era el modernismo socialista. Era una versión aceptable del modernismo. Picasso y Henry Moore fueron muy bien aceptados aquí, como una solución intermedia. Moore porque había huesos en sus obras y esto suponía algo de figuración; del mismo modo se miraba a Picasso, pero no el Picasso de 1910 y 1911, con su cubismo, sino el Picasso de los treinta, como comunista y pintor comprometido con su *Guernica*. Y entonces me di cuenta de que Picasso y Moore no eran una solución aceptable sólo aquí, sino también en Polonia, Checoslovaquia, Hungría y en todo el Bloque del Este. Así que existen cientos de miles parecidos a Picasso y a Moore. Mientras que

⁴⁶⁸Ibíd. pág. 544 y párrafo 3 y 5. (trad. de la doctoranda)

algunos de aquí creían que Picasso y Moore eran una solución transitoria, el paso aceptado hacia formas más libres, yo no compartía esa opinión. Pienso que a Picasso no le aceptaban sólo así, como una solución intermedia o como un peldaño para que después se pasara a algo más radical, sino que él les satisfacía por completo.

A ellos no les interesaban los dadaístas, ni Duchamp, ni Malevich, no les interesaban las tendencias radicales. Es que en Belgrado no hay arte abstracto, pues, Picasso y Moore, y toda aquella escuela parisiense aquí no se entendían como una solución transitoria, sino definitiva, como un ancladero que correspondía a esa mentalidad, y así hasta hoy en día. Ya en los años sesenta, toda aquella escena parisiense pierde su importancia, porque aparece otra escena, muy fuerte, primero en Londres, y luego en Nueva York⁴⁶⁹.

El crítico de arte **Djordje Kadijević**, no es muy benévolo con el arte conceptual, así explica sus principios:

Todo se basaba en las tesis de Duchamp y en los métodos *ready-made*. La ironía y el sarcasmo los retomaron de los dadaístas. El trato paródico de la realidad, la irritación, incluso el escándalo. En el conceptualismo hay un concepto que no tiene categoría de creación artística, sólo una intención hacia la obra de arte, que puede quedar sin realizarse. Según ellos, lo importante es comunicar al receptor el contenido de su mente creadora, mientras que la materialización de este contenido no es imprescindible. Consideraban que el receptor, dentro de su reacción receptiva ya está transformando el concepto en una realidad -la realidad interior-. En su primer arranque, el conceptualismo era muy radical, pero pronto se vio que esta práctica, siguiendo la línea de Kosuth que fue una tendencia tautológica, es decir, rígidamente antiestética, corría el peligro del hermetismo y de una incomunicación absoluta. Así que empezaron a aflojar la cuerda, y apareció una variante de neo-conceptualismo, que permitía más libertad. Se seguía una especie de espíritu del mundo, se introducían los elementos de espectáculo. El conceptualismo aceptó un

⁴⁶⁹Ibíd. pág. 547 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda)

logos del mundo que le rodeaba, un mundo de la producción y del consumo, tratando a este mundo ahora con ironía, ahora con sarcasmo, ahora de manera constructiva, ahora de manera crítica, ahora de un modo cuasi-apologético⁴⁷⁰.

Cuando preguntamos a **Todosijević** qué tipo de herencia ha dejado su grupo a las generaciones futuras de artistas conceptuales y otros que utilizan multimedia, nos dice:

A partir del momento de romper el hielo, todo se vuelve más fácil. Cuando dices que la fotografía sí puede ser arte, entonces ya no existe nada que prohíba que cualquier cosa se utilizara en función del arte. Todos los medios se vuelven materia potencial del arte. Si de una vez por todas rompes este hielo, abres el camino a los demás, a que abran sus alas, y eso es muy importante. Nosotros hemos abierto el camino de que se utilice el propio cuerpo, luego la fotografía, el texto -puedes traer una tonelada de tierra y hacer algo con ella-. Así pues, nuestra influencia ha sido como una sugerencia, o una apertura de campo libre, no una influencia en el nivel estilístico, y es muy importante decirlo. Una influencia directa es posible, seguro, pero este otro nivel es más importante⁴⁷¹.

Hay una conexión evidente entre el arte conceptual de los años sesenta y setenta con la producción del arte contemporáneo de los noventa. Esta conexión se puede seguir en varios puntos en los que se pueden identificar las actitudes similares en el sentido de la comprensión de los procesos artísticos: amplificación del campo de actuación del arte, el “contexto” como parte del proceso artístico, los nuevos medios y su significado y la ausencia de revitalización o rehabilitación de algún estilo artístico del pasado.

Oponiéndose a la concepción modernista del arte, el arte conceptual estableció nuevos parámetros que expandieron los límites del arte. En contraste con los medios tradicionales se introdujeron nuevas prácticas artísticas en la que el material en sí, no

⁴⁷⁰Fragmento de la entrevista realizada al crítico de arte Djordje KADIJEVIĆ en su casa, Belgrado, 12 de diciembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 4, pág. 559 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda)

⁴⁷¹Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 2, pág. 547 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda)

fue de importancia primordial. Esto abrió un amplio abanico de posibilidades de expresión, limitadas sólo por la conciencia de la expresión de la actitud artística. Todo lo que implicaba la intención del artista y la elección en términos duchampianos se convirtió en hecho artístico. Al girar a la esfera de los registros externos, el campo artístico se revisó y amplió de nuevo. Se llevó a cabo el desarrollo paralelo e irreversible de los medios de comunicación. Lo que expandió tecnológicamente los modos de expresión artística.

La importancia del contexto fue el segundo punto de interés en la producción contemporánea, en el que se observó el enfoque conceptual. Con la reubicación de los objetos ordinarios/cotidianos de su marco funcional al espacio expositivo, Duchamp fue el primero en poner en duda el contexto. La experiencia del *ready-made* abrió un enorme campo inexplorado en las artes de los años sesenta, que plantea una nueva forma de pensar: el contexto se convirtió en el elemento constitutivo de la obra. La década de los noventa en Serbia confirmó especialmente el arte conceptual como un lazo entre cultura y política, es decir, el arte relacional en el que las relaciones sociales y el contexto se aunan con el contenido artístico.

Alejándose del discurso modernista en el arte conceptual, se relativizó la importancia de la pintura y la escultura y se abrió el espacio en el que los nuevos medios de comunicación se introdujeron en la práctica de la expresión artística, convirtiéndose en el tema de creciente interés e investigación. El término “nuevos” se refiere a nuevas formas de utilizar los medios de comunicación existentes, como fotografía y película. La fotografía artística ha tenido ya una larga tradición. Los fotógrafos han estado involucrados en la investigación de los elementos que les son propios como medio: foco, marco, detalle, etc. Concentración en el medio sugiere un modo de enfoque modernista. Sin embargo, la fotografía como documento de un acto artístico particular, significaba algo completamente distinto: no como algo encauzado a los medios, sino centrado en lo que está delante de la cámara. Para los artistas conceptuales la fotografía era la conexión con la vida cotidiana, por el hecho de que la forma en que la utilizaban se ha tomado de la vida cotidiana y sin preocuparse por sus posibilidades técnicas. Justamente esta actitud ha creado un espacio para la exploración de lo visual en el más amplio sentido de la palabra.

Simultáneamente, la incorporación del movimiento, o el proceso en la producción artística, se convirtió en uno de los principales temas de interés en ese periodo. De

nuevo, esto tiene que ver con el distanciamiento respecto a la concepción anterior del arte como un objeto estático y la orientación a los medios de comunicación que podían registrar el movimiento y el proceso. Aunque en este momento el desarrollo tecnológico no estaba al nivel de la aplicación más amplia de los avances técnicos, era importante que existiera una conciencia de su impacto en la manera de pensar. En los años noventa, cuando las condiciones se habían creado para eso, se inició el proceso de revisión de las nuevas tecnologías en las artes que había comenzado en los años setenta.

El arte conceptual no se basaba en la revitalización de un estilo artístico del pasado. La revisión de los elementos que conforman el sistema del arte han impuesto una distancia, respecto a la producción anterior, principalmente modernista: se cuestionó la obra de arte como sujeto final, autónomo, había un esfuerzo de eliminar su valor utilitario y su condición de un producto mercantil. La crítica se dirigió principalmente a las instituciones que controlaban la producción, distribución y presentación de obras de arte.

A pesar de las similitudes con el arte conceptual, la ausencia de la revitalización de un estilo artístico es también característica del arte contemporáneo. Como se puede ver en los últimos puntos, estas conexiones funcionan en un nivel más amplio, el nivel de pensamiento en el arte. Esto es perceptible en una serie de diferencias sustanciales entre el arte contemporáneo y conceptual. En primer lugar, la “desmaterialización” como una forma de contrarrestar la glorificación del objeto artístico no es importante para el arte contemporáneo, y es uno de los principales puntos de partida para la comprensión del arte conceptual. El proceso ya no tiene la prioridad sobre la manera en que se materializa el trabajo. Entonces, para el arte contemporáneo es característico el segundo tipo de problema: el arte conceptual tiene como objetivo revisar el sistema del arte poniendo en tela de juicio la relación que existía dentro de él. El arte contemporáneo es, por el contrario, la investigación orientada, sobre todo, a las relaciones fuera del campo del arte, una gama más amplia de cuestiones relacionadas con la vida moderna en general.

Aparte de estos, la diferencia más significativa es, sin embargo la falta de un proyecto utópico destinado a contrarrestar las instituciones. Durante la década de los noventa el arte conceptual, ya plenamente historiado fue absorbido por el sistema del arte.

Si volvemos a la tesis inicial de establecer una conexión entre el arte conceptual y contemporáneo, que tiene su base principal en el hecho de que en ambos casos se trata un sistema abierto, encontramos similitudes en el método de operar, acceso a los medios de comunicación y procedimientos prácticos. Definiciones como pintor, escultor y fotógrafo, hasta cierto punto, se volvieron irrelevantes. El documento del trabajo artístico se convirtió en obra de arte, y las instalaciones como una forma post-conceptual, que combina distintos medios de comunicación se están convirtiendo en una de las formas más frecuentes de expresión. Se perdió la diferencia entre la fotografía artística y las imágenes que el artista utilizaba en su expresión. Esto fue influenciado por la aparición de una nueva lectura de la fotografía con lo que se relativizó su papel de representación: se considera que ella no reproduce lo real, sino que funciona por separado como un sistema con significado propio.

1.1 RAŠA TODOSIJEVIĆ⁴⁷²

Raša Todosijević inició su actividad con un grupo de amigos que compartían la misma sensibilidad (Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Gergely Urkom) con los que formó un grupo artístico informal, que estableció los fundamentos de una nueva práctica artística⁴⁷³ en Serbia. Este grupo

⁴⁷²Véase nota de pie nº 32.

⁴⁷³Un término utilizado en el texto *Umetnost kao društvena praksa* (El arte como práctica social); del autor Dejan Sretenović del catálogo de Raša Todosijević, *WAS IST KUNST?*, Belgrado, Čigoja štampa, 2001. pág. 10 (pie de pág. nº 8) donde el autor del artículo explica los orígenes del término.

Cita en idioma original: “Koristim termin *nova umetnička praksa* onako kako ga je obrazložio Ješa Denegri koji ga je preuzeo od Catherine Millet i prvi kod nas upotrebio u povodu izložbe *Nova umjetnička praksa, 1966-1978* održane u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti 1978. Objašnjavajući razloge za upotrebu ovog termina Denegri piše: “Kovanica *nova umetnička praksa* omogućava da u svojim sastavnim delovima obuhvati sledeća značenja: termin *nova* govori da je reč o inovativnoj neoavangardnoj pojavi bitno drugačijoj u odnosu na sve predhodne struje u domaćoj sredini (umereni modernizam, enformel, nova figuracija, neokonstruktivizam); termin *umetnička* želi da odkloni svaku sumnju u to da je ovde sasvim legitimno reč o umetnosti (nipošto o izvanumetnosti, neumetnosti ili antiumetnosti); najzad, termina *praksa* izričito naglašava da je reč o procesima, operacijama, činjenjima, vršenjima, obavljanjima, odvijanjima umetničkih radnji i umetnikovih ponašanja, a ne o finalnim i završenim estetskim objektima (slikama, skulpturama) kao neprikosnovenim tehnikama i rodovima u dotadašnjim vladajućim umetničkim disciplinama”.

Versión de la doctoranda: “Utilizo el término la *nueva práctica artística*, del modo en que ha sido explicado por Ješa Denegri, que lo adopta de Catherine Millet y que fue utilizado por la primera vez por nosotros con la ocasión de la exposición *Nueva práctica artística, 1966-1978* celebrada en la Galería de Arte Contemporáneo en Zagreb, en el año 1978. Al explicar las razones de usar el término Denegri escribe: “La expresión “nueva práctica artística” permite abarcar varios términos explicativos: “nueva” determina que se trata de un arte neo vanguardista, innovador, significativamente diferente en comparación con otras corrientes previas en el ámbito nacional (el modernismo moderado, informalismo, nueva figuración, neo conformismo); el término “artística” pretende eliminar cualquier duda de que aquí se trata del arte (de ningún modo de otra cosa que no fuese el arte); y por último el término “práctica”; acentúa el hecho de que se trata de procesos, operaciones, ejercicios, realizaciones, llevar a cabo las actividades de arte

permanecía activo desde el año 1971 hasta su disolución en el año 1973, cuando cada uno de los artistas emprendió su camino individual.



Ilustración 31. El grupo informal de los seis artistas: Raša Todosijević, Zoran Popović, Marina Abramović, Gergely Urkom, Era Milivojević y Neša Paripović en el Centro Cultural de Estudiantes, Belgrado 1972

Es importante señalar que a diferencia de sus homólogos de Europa y Estados Unidos, los protagonistas de las nuevas prácticas artísticas en Serbia operaban en un entorno socio-cultural e ideológico muy diferente, que sin duda estaba condicionando el territorio de su acción y las formas de recepción. Al igual que el arte conceptual en los Estados Unidos, tal y como lo había formulado retrospectivamente Joseph Kosuth⁴⁷⁴, no se podía entender fuera de su relación con los nuevos movimientos sociales de los años sesenta y un estado general de espíritu de la época de la guerra de Vietnam, así también fue imposible entender la nueva práctica artística fuera de las particularidades del contexto local.

En el texto bajo el título indicativo *Za savremenu umetnost* (Para el arte

y los comportamientos artísticos y no solamente de los objetos acabados y estéticos (pinturas y esculturas) como técnicas sacrosantas y categorías hasta este momento disciplinas artísticas dominantes”. Cita obtenida de DENEGRİ, Ješa. *Sedamdesete: teme srpske umetnosti* (Temas del arte serbio de los setenta), Novi Sad, Svetovi, 1996, pág. 23.

⁴⁷⁴Joseph KOSUTH (Toledo, EE.UU., 1945) es un artista estadounidense. Estudia en Toledo (1965) y completa su formación en la *School of Visual Arts* de Nueva York. Pronto se convierte en importante líder del arte conceptual, llegando al rechazo absoluto de cualquier tipo de producción de obras, debido a su carácter ornamental. Sus ideas quedan recogidas en el ensayo *Art after Philosophy* (Studio internacional, 1969), en el que cita a Duchamp y sus *ready mades* como verdaderos creadores de la revolución artística, en cuanto paso de la apariencia al concepto. Enuncia el principio de que una obra de arte es una tautología, llegando a expresar que “el arte es, de hecho, la definición del arte”. Aborda el tema artístico como un problema filosófico y lingüístico, lo que le acerca al *Art and Language Group*. Formado básicamente en el campo artístico, también llevó a cabo estudios de filosofía y antropología.

contemporáneo), el artista **Zoran Popović**⁴⁷⁵ estaba defendiendo abiertamente la politización del arte con el fin de entablar una lucha abierta contra el aparato burocrático administrativo estatista que acuñó con el nombre “enemigo de la clase proletaria”⁴⁷⁶. Lo que implicaba que el discurso político del arte se situó dentro de las coordenadas de la crítica marxista de la sociedad, salvo que dirigía su crítica en la dirección de las instituciones del *establishment* cultural, que se interponían en el camino de la proclamada realización del socialismo autogestionado y la libertad de la creación. Aquí en ningún caso se trataba de autocensura de los protagonistas de la nueva práctica por el temor al aparato represivo, sino en su genuina creencia de que eran las disfrazadas reminiscencias de las costumbres burguesas y sus valores estéticos, el mayor obstáculo para la emancipación de las prácticas artísticas, como campo que contribuyera a revolucionar las prácticas sociales. Mientras que los artistas conceptuales en Occidente encontraban su enemigo principal en la ideología liberal y la lógica del capital, sus colegas Serbios no estaban en una relación antagónica con los fundamentos de la ideología (marxista) del Gobierno, sino que en realidad estaban en conflicto con las contradicciones ideológicas dentro del sistema del arte estatal.

Lo que separa a **Todosijević** del grupo informal de Belgrado, y lo que marca todos los años de su actividad artística es un discurso político radical y crítico, consistente y sin compromiso del cual no se ha apartado hasta el día de hoy. Por esta razón, **Todosijević** es un caso único en el arte contemporáneo de Serbia, es un ejemplo de una entidad política emancipada y artista socialmente responsable que prácticamente no ha producido ni una sola obra que no tuviese algún tipo de compromiso político.

Se podría decir que las principales líneas del trabajo artístico de **Todosijević** se fundan en la crítica (con toques de sarcasmo, tan característicos de este autor). Utiliza casi todos los medios del vasto campo de actividades artísticas. Sus primeros trabajos eran: eventos, vídeo, o fotografía como el documento de una acción. Lo que caracteriza su producción artística son, sin embargo, los objetos, dibujos, instalaciones, carteles, publicidad como un medio artístico y también unas breves

⁴⁷⁵Zoran POPOVIĆ (Belgrado, 1944). En el año 1969 termina Bellas Artes en la Facultad de Belgrado. En el año 1973 termina el máster en la misma facultad, y con el grupo de los artistas de su generación fue protagonista de la práctica artística radical, la que ha ubicado el arte serbio en la cúspide de los movimientos de la vanguardia mundial.

⁴⁷⁶POPOVIĆ, Zoran. *Za samoupravnu umetnost*, u: Oktobar '75 (Para el arte auto gestionado, en Octubre 75), Belgrado, Galería del Centro Cultural de Estudiantes, 1975.

historias/texto. Durante los tiempos de Tito, el artista hacía la crítica de la burguesía roja y durante la reducida Yugoslavia de Milošević, se burlaba del nacionalismo. El trabajo de este artista se caracteriza por el humor, la ironía y el cinismo, que se puede ver tanto en la representación visual o de forma escrita. En las páginas anteriores se puede leer la parte de su *Declaración de Edimburgo* del año 1975, donde **Todosijević** explica quiénes son los que se benefician del arte y los que honestamente ganan su pan de cada día⁴⁷⁷.

El crítico de arte, **Ješa Dengri**⁴⁷⁸ explica de este modo la actividad artística de **Todosijević**:

Postojeći u društvu u kojemu nije nalazio ničeg uzornog i delujućeg na kulturnoj i umetničkoj sceni u čijoj je baštini malo šta istinski cenio i uvažavao, Todosijević je u jezik svoje umetnosti zarana ubrizgao neku vrstu označiteljskog “otrova”, “zarazio” je sopstvenu umetnost virusom neuporedive ironije i time se za sve vreme štitio od svakog, po njemu lažnog idealizma pozitivno nastrojenog poimanja umetnosti. Gotovo da nema teksta o njegovoj umetnosti u kojemu se sa razlogom ne govori o aktivnom cinizmu ili o kinizmu⁴⁷⁹ te umetnosti kao o operativnoj strategiji i politici umetničkog ponašanja. Zahvaljujući takvoj osobini sopstvenog umetničkog jezika ali i svoje ljudske naravi, Todosijević se lako kretao kroz sve staze i stranputice savremenog “sveta umetnosti” bez ikakvih skrupula o stilističkom i moralističkom čistunstvu preskakao je prag koji je delio utopizam postavangarde sedamdesetih od

⁴⁷⁷Consultar la pág. 256 *Edimburška izjava*.

⁴⁷⁸Véase nota de pie nº 144

⁴⁷⁹Dejan SRETENović describe el término de quinismo: “Tradicionalno, kinizam je orudje plebejskog, antiintelektualističkog ismevanja vrednosti kulture klase na vlasti, odnosno akt njenog survavanja u blato svakodnevne plebejske egzistencije, “pišanja protiv idealističkog vetra” (Sloterdijk). Može se reći da je Marcel Duchamp, bez obzira na vlastitu intenciju, prvi veliki kinik moderne umetnosti čiji je gest unošenja pisoara u galeriju odredio smernice budućih kiničkih operacija u umetnosti dvadesetog veka. Todosijevićev postupak je mnogo kompleksniji, bliži karnevalskom i burlesknom tipu kinizma, pošto kroz postupke jukstaponiranja, citiranja i prekrštavanja tvori jednu dinamičnu strukturu u kojoj ponovo prepoznamo primenu spoznajne metode dijalektičkog materijalizma zasnovanu na konvergenciji principa dijalektičke analize i dijalektičke sinteze”.

Versión de la doctoranda: “Tradicionalmente, el quinismo es una herramienta plebeya, un modo anti intelectual de ridiculizar los valores de la cultura de la clase en el poder, o un acto de tirarlos a la inmundicia de la existencia plebeya cotidiana, “meando contra el viento idealista” (Sloterdijk). Se puede decir que Marcel Duchamp, es sin su propia intención, el primer gran quinico del arte moderno, cuyo gesto de introducir un urinario en galería establece las directrices para las futuras acciones en el arte del siglo XX. El procedimiento de Todosijević es mucho más complejo, más cercano a un quinismo burlesco y de carnaval, ya que a través de la yuxtaposición de procedimientos, citando y bautizando crea una estructura dinámica que reconoce la aplicación del materialismo dialéctico, basado en la convergencia de los principios del análisis y síntesis dialéctica”. - *Umetnost kao društvena praksa*; del catálogo de *Raša Todosijević WAS IST KUNST?* Belgrado, Čigoja štampa, 2001. pág. 21 y párrafo 1.

postutopizma postmodernizma osamdesetih i “umetnosti u doba kulture” devedesetih. Tokom pune tri decenije u hiperprodukciji sasvim retkoj za umetnika koji je u permanentnoj materijalnoj oskudici delovao na umetničkoj sceni izvan podsticaja tržišta, stigao je ostvariti jedno zaista impozantno delo koje u novijoj domaćoj umetničkoj istoriji – ma šta on kao okoreli skeptik i negator o sudu istorije mislio – bez sumnje ima vrlo zapaženo mesto⁴⁸⁰.

A diferencia de las *performances* de **Marina Abramović** de la etapa de Belgrado, de carácter masoquista, donde la artista se lesionaba a sí misma o se exponía al público (pareja o circunstancias) hasta el punto de arriesgar su vida, las *performances* de **Todosijević** eran acciones sádicas en las que expresa la agresión hacia objetos (vivos o inanimados).

En el video-*performance* *Was ist kunst?* Patricia Hennings⁴⁸¹ (1976), **Raša** transformó a la modelo Patricia, en la víctima de sus torturas, pronunciando en alemán la pregunta *¿Was ist kunst?* Imperioso, casi fascista, como en un interrogatorio, solo se escuchaba su voz.

Así es como el artista explica su obra:

Tan pronto como apareció el vídeo como medio artístico, nosotros empezamos a utilizarlo. Teníamos una amiga austriaca, Úrsula Krinzinger. En estos años ella trajo la primera videocámara y me invitó a ir con ella a las colinas de Istria (Croacia) con la idea de reunir a gente en una antigua casa que anteriormente fue una escuela austriaca. En ese

⁴⁸⁰ Versión de la doctoranda: “Viviendo en la sociedad en la que no encontraba nada ejemplar y digno, actuando dentro de un ámbito cultural y artístico en cuyo patrimonio no hallaba nada para considerar o apreciar, Todosijević desde el principio inyecta en su lenguaje artístico una especie de “veneno” indicativo, “infectando” su propio arte con el virus de una ironía incomparable, protegiéndose para siempre de cualquier tipo, en su opinión, de idealismo falso de comprensión positivista del arte. Casi no se puede encontrar ningún texto de su autoría en que el autor no emplee, con razón, el cinismo activo, el quinismo y el arte como una estrategia operacional y la política del comportamiento artístico. Gracias a esta característica de su propio lenguaje y su naturaleza humana, Todosijević se mueve con soltura por todos los caminos y cuevas del “mundo contemporáneo del arte”, sin ningún tipo de escrúpulos sobre el puritanismo estilístico y moral, saltando por encima del umbral que dividía la utopía post vanguardista de los años setenta de la post utopía del post modernismo de los años ochenta y del “arte en la época de la cultura” de los años noventa. Durante tres décadas marcadas por una hiperproducción, bastante inusual tratándose de un artista que vivía en un estado de carencia material permanente, Todosijević es activo en ámbito artístico más allá de los incentivos del mercado. Ha logrado realizar una producción realmente significativa en la reciente historia del arte nacional. No importa que él, como un escéptico empedernido no crea en el juicio de la historia – sin ninguna duda su legado a la misma es importante”.

DENEGRI, Ješa, *Opstanak umetnosti u vreme krize* (La supervivencia del Arte en los tiempos de crisis), Belgrado, Cicero, 2004. pág. 120 y párrafo 2.

⁴⁸¹ Aunque este trabajo de R. Todosijević fue creado en el año 1976, no podíamos omitirlo en esta revisión, ya que se demostró que este grupo de artistas son responsables de la manera en que se entendía el arte en los años noventa.

pueblo, antes vivían los italianos⁴⁸², pero todos se fueron y solamente se quedaron los imbéciles (retrasados, no puedo utilizar estos eufemismos de origen anglosajón “con necesidades especiales” – necesidades especiales – una pistola y un kilo de marihuana. Es porque yo he vivido un tiempo en los Estados Unidos y este eufemismo es irritante para mí - no eres gordo, tienes algún kilo de más.)

Úrsula trajo una cámara que tenía una cinta gruesa, parecida a la del magnetófono. También trajo una criada, un ser hermoso con necesidades especiales. Y yo quería grabarla y gritarla *Was ist kunst?* Pero me dijo Úrsula: “No lo hagas, va a enloquecer, ya está mal de la cabeza”. Afortunadamente, aquí estaba también una austriaca que parecía japonesa, de nombre Patricia y ella aceptó. Como se trataba de cámaras primitivas, no había montaje, nada de *Coca-Cola*, se grababa *realtime*. En realidad, tecnológicamente no se podía hacer de otro modo, sólo podíamos encuadrar la cabeza de Patricia, y yo empezaba a gritar *Was ist Kunst?* En estos tiempos yo no utilizaba el vídeo de una forma documental, esto no era una *performance* grabada, sino que esto era un trabajo pensado para el vídeo. No tenía un carácter documental sino una video-obra, *Was ist kunst Patricia Hennings?* Y esto que sea en alemán así, fascista y policial. A mí no se me veía, solamente se oía mi voz. Ella tenía una especie de *buda like a face*, así de tranquila, mirando al infinito. Se produjo el contraste entre su cara relajada en el estado de nirvana y el expresionismo alemán. La *performance* tuvo un impacto muy grande. Afectó muy fuerte y dramáticamente a muchas personas. Los alemanes me decían: “¿Por qué no se nos ocurrió a nosotros?” Eso fue en el año 1976⁴⁸³.

En la cita anterior extraída de la entrevista realizada por la autora de ésta tesis con el artista, se conservan todos los detalles de su forma de hablar (y pensar) para ilustrar la relación del artista con la realidad (y la creatividad artística).

⁴⁸²El Éxodo istriano-dálmata fue una migración masiva de italianos originarios de Istria y Dalmacia, ocurrida durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Fue provocado principalmente por las masacres de las Foibes, hechas por el presidente Tito. El éxodo de los italianos de Istria y Dalmacia fue la salida forzada de los italianos étnicos de Istria, Fiume y Dalmacia (actual Croacia), después de la Segunda Guerra Mundial.

⁴⁸³Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 2, pág. 547 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda)

La importancia de **Raša Todosijević** en la historia del arte de la antigua Yugoslavia es sin duda merecida e indiscutible. El artista en su catálogo *Was ist Kunst?* (2001) declaró:

“Način na koji umetnik postavlja pitanja o umetnosti jeste umetničko delo”⁴⁸⁴.

Todosijević, en la *performance Was ist Kunst?* planteó la pregunta ¿Qué es el arte? En realidad, se trata de una serie de *performances* realizadas en el período 1976-81, en varias ciudades y situaciones, con diferentes modelos femeninos. Lo único constante fue el propio artista, que con una voz fuerte y asertiva repetía la pregunta anterior, simulando la forma represiva de los interrogatorios policiales de los testigos, hasta quedarse sin voz. Su pregunta se enfrentaba a la falta de respuesta de parte del modelo femenino. Los modelos mudos que apáticamente soportaban la tortura se asociaban a la actitud pasiva y masoquista de los ciudadanos, que en un régimen totalitario perdían el anhelo de oposición, contribuyendo así al funcionamiento del aparato represivo.

Por otro lado, el trabajo *Was ist Kunst?* también puso en tela de juicio la relación tradicional de artista/modelo, en el que el modelo se relacionaba con la musa, es decir la inspiración para la creatividad artística. En el caso de **Todosijević** este modelo/musa fue una víctima de la tortura, el objeto de la manipulación masculina y del discurso totalitario. El uso de la lengua alemana en esta obra, evoca experiencias traumáticas recreando la tensión de escenas de tortura de la Gestapo en las películas sobre la ocupación alemana en la Segunda Guerra Mundial. El trabajo *Was ist Kunst?* es sin duda una de las obras más importantes del arte serbio del siglo XX.

En la siguiente fotografía, el documento del trabajo *Was ist Kunst?*, del año 1978, el modelo fue la esposa del artista Marinela Koželj con la que **Todosijević** realizó algunos de sus primeros trabajos. En la exposición *Drangularijum* (1971), donde se invitó a los artistas de Belgrado para exhibir algunos objetos a los que tenían especial cariño, **Todosijević**, entre otras cosas, expuso a su esposa, Marinela, lo que representa el primer “cuadro vivo” en el arte serbio y el comienzo de participación de Koželj en las *performances* de este artista.

⁴⁸⁴Versión de la doctoranda: “La manera en que el artista plantea cuestiones sobre el arte es en sí mismo el arte”. Del catálogo de *Raša Todosijević WAS IST KUNST?* Belgrado, Čigoja štampa, 2001. pág. 11 y párrafo 3.



Ilustración 32. Raša TODOSIJEVIĆ. *Was ist Kunst, Marinela Koželj?* Galería SKC, Belgrado, 1978, *Performance*

Dios ama a los serbios escrito en alemán o en las lenguas donde la obra fue expuesta, *Gott liebt die Serben*. En Berlín, fue acompañado con las palabras *Gracias a Raša Todosijević. Ciudadanos de Berlín*. Esto se hacía con las instalaciones, dibujos y objetos creados en el año 1989, durante el proceso de desintegración de la antigua Yugoslavia y el inicio de los conflictos interétnicos, burlándose de este modo de la patética consigna de los nacionalistas serbios relacionada con la santidad del pueblo serbio. *Gott liebt die Serben* experimentará la culminación perversa en el año 1989, cuando el artista en el espacio de la galería-museo, construyó la esvástica utilizando las mesas del bar, mientras al público se le sirvió frijoles (comida tradicional de Serbia), pan y cerveza. Aquí el artista utilizó la metáfora de *panem et circenses* (pan y juego de circo para el pueblo, donde el gobierno da a la gente una falsa ilusión, un modo barato de saciar el hambre) ofreciéndoles la comida gratis y música popular, mientras en el fondo de todo esto se escondió un régimen totalitario (simbolizado por las mesas que forman una cruz gamada)⁴⁸⁵.

⁴⁸⁵Véase ilustración 6, pág. 20.



Ilustración 33. Raša TODOSIJEVIĆ. *Gott liebt die Serben*, Museo de Arte Moderno, Liubliana, 2000, Instalación

Todosijević sobre este trabajo dice:

Así que el trabajo *Bog voli Srbe* (Dios ama a los serbios) provoca en los nacionalistas una postura ambivalente. No saben si estoy bromeando o realmente estoy glorificando. Cuando haces una caricatura absoluta de lo que la mayoría de la gente está hablando, una persona inteligente sabrá que estás haciendo burla de ello. Bajo el sistema, cada lema no importa hasta qué punto sea perfecto, si se aplica automáticamente, conduce al absurdo. Cada tipo de nacionalismo en su impotencia quiere recuperar algo sublime. Yo no soy un hombre religioso, pero sin duda, de la religión sé más que cualquier sacerdote del Patriarcado. Así que toda la historia del trabajo *Dios ama a los serbios* no surge por casualidad y no fue impulsado solamente por la situación conflictiva. Así que las esvásticas que hice, tienen su significado más profundo.

Si alguien del siglo XIX hubiese visto la esvástica, ella se interpretaría

como un símbolo de la eternidad en el antiguo Egipto, América del Sur, India, Japón y la antigua Grecia. La esvástica, en realidad, es un símbolo benevolente, se puede utilizar como decoración. Pero para la persona que ha vivido la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, este símbolo se convierte en algo terrible. En otras palabras, no existe un símbolo tal *per se*, con un significado único que perdura para siempre.

He conocido ancianas en Escocia que no sabían nada de la Segunda Guerra Mundial, nunca habían oído nada sobre ella. ¿Qué significado tiene para ellas la esvástica? Hace un año estuve en Japón, donde también hice cruces gamadas. Para los japoneses esto era estupendo. Ellos para los números grandes utilizan los símbolos antiguos chinos, así que el símbolo de la esvástica para los japoneses significa 10.000.

¿Qué sucedería si en Belgrado dibujase un círculo rojo grande? ¿Alguien se sentiría mal por esto? No. Pero vete a Indonesia y enséñales el círculo rojo. Los *ready mades* de Duchamp no tienen sentido en sí mismos. Nosotros los interpretamos, les añadimos un significado. Sin nuestro análisis, sin nuestro pensamiento acerca de este objeto, ese objeto no sería arte.

La instalación *Gott liebt die Serben* consiste en una historia sobre mi madre escrita sobre una pared (habla del modo en que mi madre se quedó calva). Al lado izquierdo y derecho de la esvástica se encuentran tres sillas y sobre ellas cubetas con magnetófonos dentro. En los magnetófonos está grabada la voz de un niño que está recitando un poema que yo aprendí cuando tenía cuatro años: “Yo soy un pequeño guardia de Tito, tengo un rifle que dispara, para mí es sagrado este país, este país de los serbios, los serbios son halcones, dame el rifle para los halcones, este rifle que dispara”. Las otras dos cubetas contienen una grabación del acto sexual con mi esposa (Marinela). ¿Esto tiene algún significado político?⁴⁸⁶

⁴⁸⁶Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 2, pág. 549 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda)



Ilustración 34. Raša TODOSIJEVIĆ. *Gott liebt die Serben*, Museo de Arte Contemporáneo Belgrado, 1993/2002, Instalación

Todosijević ciertamente, está constantemente jugando con los mitos colectivos relacionados con las realidades políticas e ideológicas del siglo XX. No tiene miedo de los tabúes sagrados que no se deben poner en tela de juicio, como Dios, la Nación o símbolos ideológicos; sino que, además, utiliza el símbolo nazi totalitario de la esvástica, al que relaciona o mejor dicho, opone a la idea de la devoción incondicional de la juventud Yugoslava al Mariscal Tito, representada en esta obra por la cancioncilla recitada por la voz de un niño. Simultáneamente escuchamos los sonidos del sexo que podemos traer en relación con el despertar sexual de la libertad y la ruptura de los tabúes en los regímenes comunistas. La pregunta es si esta obra tiene un trasfondo político; y, si lo tiene, ella no toca directamente ni una sola realidad política, pero sí, las zonas dolorosas de la civilización moderna encadenada por las mistificaciones ideológicas. El artista cuestiona todos los tabúes de nuestro mundo civilizado, del patrimonio cultural y las doctrinas religiosas que se aceptan sin condiciones (tales como la altivez del nacionalismo serbio, el fascismo y la esvástica, el círculo rojo y el Imperio de Japón).

A continuación vamos a ver que la lectura del trabajo con la esvástica fue mal entendida solamente en Hungría. Es posible que lo que inquietó a la sociedad

húngara fuera la decisión del artista de utilizar la esvástica de color verde, ya que uno de colores de la bandera húngara es el verde-acompañado del color blanco y rojo-. El color verde es para los húngaros el símbolo de esperanza, por lo que el hecho de atribuir el color verde nacional al símbolo fascista se ha entendido como una ofensa del honor nacional. **Todosijević** continúa:

El único sitio donde he tenido problemas con las esvásticas es en Hungría. Hice una instalación en forma de esvástica hecha de tablas y pintada en verde. Los húngaros se agitaron y empezaron a inventarse tonterías, porque estaban expuestas también algunas botellas. Entonces, inventaron que estas eran las botellas de los setenta días de bombardeo de Belgrado. Sobre las botellas había un escrito que decía en húngaro *Gracias a Raša Todosijević, ciudadanos agradecidos de Budapest*.

¿Y dónde está aquí la política? Mi trabajo no apunta explícitamente a una determinada situación política⁴⁸⁷.



Ilustración 35. Raša TODOSIJEVIĆ. *Gott liebt die Serben, After the Wall & Aspects - Positionas*, Ludwig Museum, Viena, 2000, Instalación

Mencionemos también la historia de **Raša** sobre el Conejo. Pero no un conejo

⁴⁸⁷Ibíd. pág. 549 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda)

normal, se trata de un caso específico, hablamos de un conejo con tres patas (aludiendo al saludo nacionalista utilizado en Serbia durante los años noventa, que consistía en levantar la mano derecha con tres dedos extendidos y separados). Así que el artista se refiere a la idea xenófoba subyacente en este saludo. Un conejo solitario, sentado solo (aislado), sin posibilidad de compararse con los así llamados conejos normales con cuatro patas. Él no conoce otra cosa y piensa en su anormalidad que es el ejemplo de un conejo normal. Como los serbios que en los años noventa no sabían sobre la normalidad, porque vivían en el cerco de las posibilidades limitadas de percibir el mundo, y al mismo tiempo no eran conscientes de su modo de percepción distorsionada. Así que “viviendo en la Luna” el pensamiento crítico está amputado, sin saber nada sobre “el otro o diferente” porque el otro no existe y las tres patas son la única realidad.

ZEC

Nekada davno na Mesecu je živeo veliki beli zec. Beše to jedini stvor od krvi i mesa koji je udobno obitavao na Mesecu i jedini zekan kome je prekrasna Luna bila rodna gruda, zavičaj, ponos, stalna adresa ili, kako se to obično kaže, egzistencijalni milje. On je imao tri noge ali se nije osećao kao zec kome nedostaje jedna šapa. Da je nekim slučajem mogao da sretne drugog zeca, recimo zeca sa četiri noge, sigurno bi pomislio da pred sobom vidi utvaru, vešto skrojenu smicalicu, sasvim izvesno, jednog abnormalnog zeca, zeca sa četiri noge, očigledno smišljenog sa ciljem da uzdrma njegovu čvrstu veru u tronoge ideale⁴⁸⁸.

- Raša Todosijević, 1991.

Para explicar la mentalidad serbia, **Todosijević** utiliza la metáfora del conejo. El artista, de hecho, en todas sus obras repite hasta el cansancio certezas comunes, hasta que las convierte en algo absurdo y ridículo. Utiliza sin cesar el símbolo de la

⁴⁸⁸Versión de la doctoranda: “CONEJO. Erase una vez un conejo grande y blanco que vivía en la luna. Él era la única criatura de carne y hueso que vivía cómodamente en la Luna. Era el único conejito autóctono de la bellísima Luna. Su planeta natal era para él su patria, su orgullo, su domicilio y como se suele decir el medio existencial. Él tenía tres patas, pero no se sentía como un conejo que le faltara una pata. Si pudiera encontrarse con otro conejo, uno con cuatro patas, seguramente hubiera pensado que estaba viendo un fantasma, un truco hábil, sin duda, un conejo anormal, el conejo con cuatro patas, obviamente ideado con el fin de agitar su fe firme en los ideales de tres patas”.

TODOSIJEVIĆ, Raša, *Una selección de cuentos*, (s.f) Fuente: <http://www.seecult.org/files/Raša-Todosijevic-izbor-prica.pdf> [consultada 15/08/2012]

esvástica, un símbolo que en la mayoría de la gente provoca rechazo y repulsión, transformándolo a un nivel de símbolo artístico. Le cambia el color, la reviste de diferentes materiales o la construye utilizando diferentes objetos, como mesas, armarios, siempre teniendo en cuenta el contexto histórico, sociopolítico y cultural en el que presenta su trabajo. El artista acompaña su trabajo *Gott liebt die Serben* con unos mensajes irónicos escritos en el idioma local en el que los ciudadanos muestran sus agradecimientos a Raša Todosijević (como: *Gracias a Raša Todosijević, ciudadanos agradecidos de Budapest, o Berlín, o Liubliana etc.*). No se trata del egocentrismo del artista, sino del hecho de que el arte es inseparable de la personalidad del artista, lo que es una constante en todo su recorrido artístico.

1.2 ERA MILIVOJEVIĆ⁴⁸⁹

Uno de los más antiguos y sin duda uno de los autores más reconocidos que se puede considerar es **Era Milivojević**. Inicia su carrera como uno de los integrantes del grupo informal de seis artistas. Al igual que la de Todosijević, su obra pertenece a una Nueva práctica artística de los años setenta. Esta práctica se lleva a cabo a través de la desmaterialización de la obra de arte, *arte povera*, *performance*, *body art*, *land art*, *earth art* y el arte conceptual. Estas diversas formas de manifestación de la nueva práctica artística, ofrecen la posibilidad de fluctuación completamente legítima de un medio al otro, y permite el nomadismo mediático o la actividad en una variedad de medios. Por lo tanto, la producción de un artista puede abarcar: los dibujos, vídeos, instalaciones, pinturas al óleo y fotografía. El medio, en este caso, resulta ser una herramienta variable.

Era Milivojević en su obra, elimina casi totalmente los límites entre la vida real y las actuaciones artísticas, las acciones. Su trabajo se ha generado durante años, fuera del estudio artístico (que el artista hasta hace poco no tenía). El artista, con pocos medios, independientemente a donde se encuentre, puede desarrollar la idea que tienen en la mente concebida y elaborada como acción artística. Para él, se puede decir que está inmerso en el trabajo artístico permanentemente, también cuando no

⁴⁸⁹Era MILIVOJEVIĆ (Užice, 1944). Licenciado en la Academia de Bellas Artes de Belgrado en 1971. Desde el año 1971 hasta el año 1973 es miembro del grupo informal de artistas (Abramović M., Paripović N., Popović Z., Todosijević R., Urkom G.). Los puntos de partida para su trabajo se encuentran en el arte conceptual. Comprometido con la pintura, la fotografía y la *performance*. Vive en Belgrado.

produce la obra artística. Ninguno de sus compañeros de escena de Belgrado ha equiparado hasta este punto la vida y el arte. De hecho, nada le podía desviar de este camino, con gran seriedad, en todas las circunstancias en que se encontraba, él ha continuado su nomadismo artístico.

A finales de la década de los noventa, en la víspera de los bombardeos del año 1999, **Milivojević**, partiendo de algunas ideas propias y acciones antiguas, realiza una obra que representa la continuidad de sus ideas anteriores, impulsado por el ambiente y la atmósfera de la guerra. En concreto, sobre las seis grandes superficies de vidrio de la fachada de la Facultad de Filosofía de Belgrado, **Milivojević** pega con cinta adhesiva, seis diferentes y sin embargo muy similares entre sí, configuraciones geométricas cuya disposición se deriva del esquema de movimiento de las piezas en el tablero de ajedrez en las partidas entre el campeón del mundo, Garry Kasparov y el ordenador programado específicamente para este propósito (que fue el ganador incuestionable de este combate). **Milivojević** quedó sorprendido por este evento fascinante del triunfo de una máquina sobre el conocimiento y la imaginación de la mente humana, y para él, esto era equivalente a la llegada del hombre a la luna. De este modo a la obtención de estructuras abstractas, **Milivojević** lo llama, *Supermatizam* (Supermatismo).



Ilustración 36. Era MILIVOJEVIĆ. *Supermatizam* (Supermatismo), Facultad de Filosofía de Belgrado, 1999, Acción - Instalación

De este evento, extrae la base conceptual para su obra artística, y la realización de la intervención se llevó a cabo por un procedimiento que el artista ya había experimentado en su propia práctica desde hacía años, cuando en los setenta también con cinta adhesiva cubría vidrio y espejos en el interior del Centro Cultural de Estudiantes. Empleando este procedimiento de nuevo se mantiene fiel al medio, pero no lo ha repetido, sino que lo ha elaborado conceptualmente y profundizado con el mencionado evento de ajedrez. Lo ha realizado de una manera que recuerda directamente a la manera masiva de pegar las superficies de vidrio (característica del período de bombardeo) escaparates, ventanas, en los edificios públicos y privados. Lo que era la manera de sujetar las roturas causadas por los frecuentes ataques aéreos. Ubicado en el sitio donde circula un gran número de personas (transeúntes, visitantes, estudiantes), expuesto a la mirada desde el interior y el exterior, el trabajo está en constante evolución. Este trabajo de **Milivojević**, es una respuesta esencial del artista a la situación dramática que vivía el país. Esta es también la prueba de que en situaciones de crisis puede surgir el arte que sin traicionar a sus propiedades intrínsecas sigue existencialmente implicado en la realidad del momento histórico en el que fue creado.

1.3 MARINA ABRAMOVIC⁴⁹⁰

En la obra de esta artista, de fama mundial, los recursos son incontables en sus más de cuarenta años de labor artística. Como los artistas mencionados anteriormente, **Marina Abramović**, empezó con su actividad artística en Belgrado, en una Yugoslavia comunista, a principios de los años setenta. Temprano, abandona el país (debido a la alta carga de la herencia de su familia, porque proviene de una familia comunista), en búsqueda de un lugar mejor para hacer frente a la nueva práctica artística -la *performance*-.

⁴⁹⁰Marina ABRAMOVIC (Belgrado, 1946). Se licencia en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en el año 1970. A continuación, comienza a investigar el entorno de ruido durante los estudios de posgrado terminados en el año 1972 en la Academia de Arte de Zagreb. Desde el año 1970 hasta el año 1973, ha trabajado con las instalaciones sonoras y ha participado en exposiciones en el Centro Cultural Estudiantil de Belgrado con el grupo de seis artistas. Ya desde el principio de su carrera en Belgrado en los comienzos de los años setenta, allana el camino de la *performance* como una forma de arte visual, utilizando el cuerpo como sujeto y como medio. Explorando los límites físicos y mentales de su ser, se resistía al dolor, el cansancio y el peligro en la búsqueda de la transformación emocional y espiritual. Los trabajos de Marina Abramović se encuentran en numerosas colecciones públicas y privadas más importantes del mundo. Vive entre Ámsterdam y Nueva York.

Marina, desde la perspectiva de la escena del arte serbio de los años noventa, y su crítica, no es clasificada como artista que ha marcado esta época, ya que no ha vivido en el territorio de Serbia durante casi dos décadas. Su trabajo es internacional, conectado a las redes globales del arte y el mercado mundial.

El arte en Serbia de los años noventa y posterior, lo marcan los artistas que han vivido en el país en este periodo, los que de manera directa o indirecta se referían a la situación que vivía el país. Igual que algunos artistas que lograron conectarse esporádicamente con el mundo internacional del arte. Los éxitos de **Marina Abramović** y su presencia en los círculos artísticos es tan irrefutable, inalcanzable, incomparable y aislada de los acontecimientos locales, que la crítica de arte de Serbia no la puede incluir en el contexto del arte nacional.

Hablaremos de su trabajo, *Balkan Baroque* del año 1997, ya que se relaciona directamente con las guerras de los años noventa en la antigua Yugoslavia, y el patrimonio familiar íntimo de Marina. Este trabajo está relacionado con el escándalo que surgió cuando el Ministro de Montenegro (en ese momento parte de la República Federal de Yugoslavia) rechazó que Marina representara a su país en la Bienal de Venecia, debido que la artista fue vista en los circuitos locales cómo alguien que abandonó el país a pesar de sus trabajos de los años setenta, que se crearon en el territorio nacional. Gracias a la política nacionalista, interna, sin que tenga cabida cualquier duda sobre la calidad artística de los trabajos de la artista, la política estatal de Montenegro, eligió un artista local para el pabellón nacional de Yugoslavia en la Bienal de Venecia del año 1997.

Marina Abramović sobre el trabajo *Balkan Baroque* dice: “Želela sam da napravim rad na najtežoj ljudskoj emociji, a to je stid. *Balkansi barok* je rad o stidu”⁴⁹¹.

Balkan Baroque es una pieza con una danza, sin canto, en donde **Marina Abramović** utilizando la instalación y la *performance*, crea una nueva obra de arte, entrelazando las tradiciones de Oriente y Occidente. Estas herencias se cruzan, se reúnen y se separan en los Balcanes, durante los siglos.

⁴⁹¹Versión de la doctoranda: “Quería hacer un trabajo sobre la emoción humana más difícil, sobre la vergüenza. *Balkan Baroque* es el trabajo sobre la vergüenza”.

ABRAMOVIĆ, Marina, entrevista concedida para la revista *Vreme*, Belgrado, noviembre del año 2006, número 830, [consultada 23/5/ 2008].

La grabación de la instalación *Balkan Baroque* está organizada en forma de un tríptico en cuyo centro se ubica el retrato de **Marina Abramović**, que se muestra a sí misma como dualidad. En la primera parte está ataviada con una túnica blanca y desempeña el papel de científico-zoólogo que habla de la creación de la especie loborata en los Balcanes. Un animal que, cuando se encuentra en condiciones insoportables de vida (lo que es la guerra para los humanos), empieza a destruir a los miembros de su especie. En la segunda parte, la artista se convierte en una mujer - estereotipo de cantante de bar de los Balcanes que anima a la audiencia masculina-. Con los sonidos de las canciones populares del Este de Serbia y Rumanía, ella baila en un estado de trance.

A su izquierda y a su derecha se ubican los retratos en vídeo de su madre y de su padre. Esta estructura se compone de tres partes, por lo que se puede leer como un iconostasio⁴⁹².

El autorretrato con los padres incluye tres pantallas de vídeo que se pueden ver en el reflejo del agua, que llena tres esculturas de cobre de **Abramović**. Se trata de los recipientes que representan una especie de purificación espiritual. El mismo acto de purificación de forma mucho más dramática se presenta en una *performance* en la cual la artista limpia los huesos de animales durante horas, despojándolos de las últimas migajas de carne. Esta limpieza “hasta el hueso”, como su nombre sugiere, esta compensación de la carga, personal o colectiva, se convierte en el acto individualizado de luto, sin el que no puede existir el ritual de transformación.

⁴⁹²El iconostasio es una pared que va desde la parte septentrional (norte) a la meridional (sur) en un templo ortodoxo, y en la cual, en un orden específico, se colocan los iconos. Esta pared separa el santuario de la parte central del templo. En el iconostasio hay tres puertas. La puerta central, con dos hojas, recibe el nombre de puerta santa, y está prohibido que entre por ella nadie que no sea clérigo. A la derecha se encuentra la puerta meridional, llamada también puerta diaconal, y a la izquierda la puerta septentrional. La palabra proviene del griego.



Ilustración 37. Marina ABRAMOVIĆ. *Balkan Baroque*, Bienal de Venecia, 1997, fragmento de la video instalación/ *performance*

Esta *performance* anti-bélica, *Balkan Baroque*, que **Marina Abramović** realizó en la Bienal de Venecia en el marco del programa principal *Lo futuro, presente, pasado* ha causado una reacción absolutamente positiva del público y de la crítica. *Balkan Baroque* fue diseñado para ser realizado en el pabellón de Yugoslavia, donde, por sus características estéticas hubiera obtenido la plena contextualización del espacio de grito-protesta contra la sangrienta desintegración de un estado europeo.

Abramović ha participado en la exposición central, al ser invitada por el Comisario General de la Bienal Germano Celant, y la instalación *Balkan Baroque* ganó ese año el León de Oro⁴⁹³.

La complicación que tuvo lugar en la elección del representante de Yugoslavia, habla de la inmadurez o falta de voluntad del entorno yugoslavo de aceptar el éxito de **Marina Abramović**, de su carrera internacional, de treinta y cinco años de

⁴⁹³Después de las disculpas del Ministerio de Cultura montenegrino, Abramović participó en la Bienal de Cetinje, Montenegro, en el año 2004 y en el 45° Salón de Octubre en Belgrado, regresando a su ciudad natal, después de 30 años. Recibió el premio de honor del Salón de Octubre, donde presentó el trabajo *Računajte na nas* (Contad con nosotros).

continuidad de su trabajo en el *body art*. Esto demuestra el nivel de la política cultural yugoslava, que prácticamente no ha cambiado en todo este tiempo.

En el opus del arte conceptual de los años setenta, también se incluyen los trabajos de **Marina Abramović**. Al comienzo de este período los artistas introducen en sus obras la crítica artística y social que con el tiempo recibe diferentes formas y pasa por distintas fases en función de las circunstancias sociales inmediatas, y culmina en el caso de *Balkan Baroque*.

Después de un corto periodo de dedicarse a la pintura, después de terminar la Academia de Bellas Artes, **Abramović** pone en marcha una serie de prácticas artísticas específicas, que en su primera fase se desarrollan exclusivamente en el Centro Cultural de Estudiantes (SKC) de Belgrado. SKC fue abierto como respuesta a las represiones del gobierno de entonces, relacionado con la protesta estudiantil del año 1968, y fue programado como el espacio de apoyo a las creaciones artísticas emergentes, las que no encontraban su espacio en los existentes sistemas museísticos y galerías. Desde sus comienzos, la directora de la galería del SKC orienta el programa expositivo hacia el activismo artístico, que fue notablemente radical. En el contexto social más amplio ha tomado la orientación que se podría definir como “nueva izquierda”, de acuerdo con el sistema de autogestión yugoslava de entonces.

La orientación crítica de la “nueva práctica artística” de los años setenta, estaba más orientado hacia el sistema del arte, hacia los museos y galerías como instituciones, ideológicamente abogando la formación de una corriente artística alternativa permanente. Los museos eran los mecanismos de la política cultural que defendían la pasividad ideológica, y en ciertos momentos se revelaron como indicadores directos del acoplamiento del poder político y económico, por un lado, y la burocracia cultural y artística por otro. Con esto queda prácticamente confirmado el efecto tangible de los procesos políticos más amplios en la sociedad sobre un micro entorno específico y sensible, como lo son, la cultura y la creación artística. Para evitar este tipo de efecto, algunos artistas han desarrollado numerosas estrategias “post-objeto” dentro de sus trabajos y acciones artísticas, a menudo entrelazando las ideas y mensajes políticos con lo estético y plástico.

Entre muchos de los trabajos que **Marina Abramović** realizó durante los años setenta se encuentra la obra, *Dogadjaj s vatrom - Ritam 5* (Suceso con el fuego-

Ritmo 5) que revela claramente estos aspectos. En el espacio que rodeaba una gran estrella flameante, ella realizó una actuación de *body art* ritual, que consistía en la tarea de cortarse las uñas de los pies y manos, y el propio pelo. Aquí podemos percibir varios niveles de significado. El símbolo de la estrella roja de cinco puntas es el más potente. Está basada en una ideología que en la época de Tito simultáneamente indicaba la política socialista, la tradición de la guerra de resistencia contra el fascismo y la revolución comunista. La conjunción y entrelazado de su propia ideología (procede de una familia de los partisanos⁴⁹⁴) de la vida y la del arte, se define a través de una lengua simbólica con esta estrella flameante y el despojamiento de unas partes del cuerpo. En la base de este acto artístico se encuentra una idea progresista de orientación de izquierda política.



Ilustración 38. Marina ABRAMOVIĆ. *Dogadjaj sa vatrom-Ritam 5* (Suceso con el fuego-Ritmo 5), Belgrado, 1974, *Performance*

En la base del *body art*, existen dos principios básicos: de un lado, se trata de la necesidad del artista de explorar dentro del dominio de lo personal, y de otro lado, el artista tiene solo su propio cuerpo como el único medio de lenguaje visual.

⁴⁹⁴Los partisanos de Yugoslavia fueron el principal movimiento de resistencia enrolado en la lucha contra las Potencias del Eje en los Balcanes durante la Segunda Guerra Mundial.

Marina Abramović ha decidido con códigos ideológicos definir autobiográficamente la propia idea y posición estética en el entorno de las prácticas del arte de vanguardia del siglo XX, lo que era el caso del arte conceptual.

Marina Abramović dice que sólo está interesada en el arte que puede cambiar la ideología de la sociedad.

Su aparición en la Bienal está repleta de significados políticos, expresados con una lengua ya conocida, la que la artista utilizaba desde los comienzos de su trayectoria artística.

Con esto se cierra el círculo de su conexión simbólica con sus raíces balcánicas. Se inicia con la estrella roja en llamas, el acto de cortar el pelo y las uñas, ofrecimiento del sacrificio en forma de la quema ritual dentro de un pentagrama y se termina de nuevo con el ritual de raspar la carne de los huesos, como un símbolo general épico de la variante balcánica de final del siglo. Este tiempo, en sus comienzos está marcado con el optimismo izquierdista concluyendo en la locura populista. Está claro que con esto se representa la historia de la nueva Yugoslavia, las ideas utópicas, nacionalistas, fueron derrocadas por el nacionalsocialismo fatal, que fue más o menos presentado abiertamente en el programa preliminar de todos los nuevos estados de la antigua Yugoslavia. Así, la metáfora del lobo rata se convirtió en la clarificación del antiguo dicho latín: *Homo homini lupus est* (el hombre es un lobo para el hombre).

1.4 PEDJA NEŠKOVIĆ⁴⁹⁵

La obra de este artista se caracteriza por el uso del arte pop en la representación matricial de su pintura, mientras que la elección de la temática se basa en la selección

⁴⁹⁵Pedja NEŠKOVIĆ (Bijela, Montenegro, 1938). Graduado en la Academia de Artes Aplicadas de Belgrado en el año 1965. Entra en la escena del arte a principios de los años sesenta, en el período de la dominación de informalismo y la abstracción, con pinturas que eran cercanas a la Nueva figuración de Belgrado, de este periodo, con los elementos de arte pop y la poética fantástica. En los años setenta, Nešković cambia la pintura estilística al lirismo y anécdotas narrativas. Esta nueva iconografía se inspira en una sociedad de consumo que afecta a nuestras vidas diarias. Utilizando el lenguaje de *trash* y *kitsch*, responde a estos arquetipos de la época. Durante los años ochenta, Nešković, de nuevo cambia su poética en la dirección del paradigma postmodernista, para que en los últimos trabajos recurriera a las instalaciones deconstructivistas repletas de ironía y burla hacia el mundo que cultiva los productos industriales, sin valor, que se proponen de sustituir los trabajos artísticos. Desde el año 1985 expone en gran número de exposiciones colectivas en Serbia, Yugoslavia y extranjero. Vive en Belgrado.

de los motivos de la cultura *kitsch* popular. Aunque este artista es sin duda uno de los representantes del *bad painting* (pintura mala), su producción en su conjunto tiene un carácter variable y nómada. El artista se dedica paralelamente a temáticas variadas, utilizando diferentes medios, con permanente cambio de los motivos. Básicamente, su concepto de lo bello se sostiene en la desacralización de las Bellas Artes, reemplazando lo bello por lo cotidiano, anti estético y estrafalario, estereotipos de los medios de comunicación masivos, y los comics y otras formas de manifestación de la cultura burguesa.

Por otro lado, él elige y utiliza los ejemplos de la historia del arte, apropiándose de las reproducciones o copias, que utiliza como plantillas, que son arrancados de su contexto, y los que, en las nuevas circunstancias de la cultura de consumo de masas se convierten en el sinónimo de objetos de consumo masivo. El trabajo de Nešković, tiene la calidad de una crítica irónica y cínica de la sociedad. Su declaración “Me encanta el *kitsch*”⁴⁹⁶ y su apasionada búsqueda de elementos artísticos en los mercadillos donde se venden los objetos de segunda mano, muestra su predilección por lo profano y el gusto por lo marginal.

La pintura de Nešković es bidimensional. Evita la ilusión del espacio, utiliza la expresión más cercana a las imágenes de patrones, y la composición consiste en una multiplicación de los motivos sobre el fondo neutro. Él usa la estrategia *ready made*: desde el uso de los objetos no-artísticos para los propósitos artísticos, hasta la citación de los productos triviales y *kitsch*.

Su obra, titulada, *Kosovka devojka* (Dama de Kosovo) del año 1990, se inspira en el cuadro de otro artista nacional del principio del siglo XX. La Dama de Kosovo es el personaje principal del poema épico del mismo nombre. Ella es una joven que después de la Batalla de Kosovo⁴⁹⁷, deambula por el campo de batalla, dando de beber y vendando las heridas de los guerreros lesionados, buscando a su novio, su padrino y al cuñado. Finalmente se encuentra con un guerrero gravemente herido, y mientras le está dando de beber agua, el soldado que luego muere en sus brazos, le cuenta que las tres personas que está buscando han perdido la vida en la batalla. El poema *Kosovka devojka* (Dama de Kosovo) es uno de los poemas más bellos de

⁴⁹⁶De la entrevista con Pedja Nešković, revista *New Moment* n.º.2, Belgrado, verano del 1994, pág. 25 [consultada 3/4/2011]

⁴⁹⁷Véase nota de pie n.º 61.

Kosovo, de gran consideración por el pueblo serbio, como una alegoría de la atención, el apoyo y el amor. El pintor Uroš Predić⁴⁹⁸ elige este tema y lo pinta en el año 1919, la conocida pintura de *La Dama de Kosovo*⁴⁹⁹.



Ilustración 39. Pedja NEŠKOVIĆ. *Kosovka devojka* (Dama de Kosovo), 1990. Acrílico sobre lienzo 188x148 cm, propiedad del autor

Pedja Nešković utiliza la imagen de la *Dama de Kosovo* de Uroš Predić, que con el tiempo se ha convertido en un icono para diversos productos *kitsch* y a través de ella está hablando del fenómeno de la negación de la realidad existente y también de los intentos de los políticos de Serbia de preservar Kosovo y de dirigir el país hacia la Unión Europea⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸Uroš Predić (Orlovat, 1857 – Belgrado, 1953), fue un pintor realista serbio. Junto con Paja Jovanović, forma la cúspide de la escuela realista. Estudió arte en Viena. Vivió a partir de 1909 en Belgrado. Es quizá más conocido por sus monumentales composiciones históricas, como *La Dama de Kosovo*. Fue asimismo un reconocido retratista.

⁴⁹⁹La Dama de Kosovo es para muchos un símbolo de Serbia, o de la Patria. Habla de cómo Serbia se ha defendido en la Batalla de Kosovo, y cómo su honor se ha salvado, porque ella es la Dama, ella es el símbolo del honor preservado de la Patria.

⁵⁰⁰Kosovo representa el punto clave para la conciencia nacional serbia y su despertar, a través de la imagen y persona de Slobodan Milošević y el comienzo de los disturbios étnicos entre los serbios y los albanokosovares, en los años noventa.

La Dama de Kosovo es la heroína de una obra de arte de gran calidad, pero también, un personaje que aparece en las tapas de cajas de chocolate, bordados, sellos, suvenires de porcelana, bolsas de plástico de supermercados, bandejas, tazas, envoltorios, tapas de discos de música y casetes, de los productos cosméticos baratos y los logotipos de los restaurantes.

La Dama de Kosovo representa la famosa visualización de la heroína humilde de la poesía heroica popular en la interpretación de Predić. En esta imagen se funden la fantasía masculina y el sistema patriarcal. Pero esta escena se ha convertido en supra histórica, adquiriendo las características melodramáticas.

La dama de Predić es la expresión de la petrificación de un mito nacional, del sueño de una identidad idealizada y la virtud femenina. De todos modos se ha convertido en una expresión *kitsch* y como tal ha entrado en la percepción de **Pedja Nešković**. **Nešković** no se está burlando de este mito, tampoco lo relativiza, él lo enfatiza como un punto simbólico de la herencia cultural, que se reproduce sin parar. **Nešković** sostiene la distancia, pero participa activamente en la actualidad del presente, ironizando sus fenómenos.

1.5 MILETA PRODANOVIĆ⁵⁰¹

Mileta Prodanović es uno de los principales protagonistas de la llamada renovación de la pintura de los años ochenta en la antigua Yugoslavia. Como integrante del grupo *Alter Imago*⁵⁰², al cual pertenece desde el año 1982, **Prodanović**, confirma una tendencia muy presente en la pintura más actual, la que sigue la intención de definir plásticamente una nueva experiencia y la percepción de las unidades artísticas complejas, como son los ambientes litúrgicos medievales. El interés por los contenidos artísticos de esta índole, no fue condicionado por una nueva conciencia religiosa, sino por puros intereses creativos y la necesidad de que

⁵⁰¹Véase nota de pie nº 26.

⁵⁰²Alterar Imago fue el grupo artístico fundado en el año 1980 en Belgrado, que permanecía activo hasta el año 1985. Sus miembros eran Tahir Lusić (1949), Nada Alavanja (1952) y Vladimir Nikolić (1952-2007), estudiantes de Historia del Arte. Mileta Prodanović (1959) estudiante de Bellas Artes, especialidad en pintura, se unió al grupo en el año 1982. La actividad del grupo abarcaba todo el territorio de la antigua Yugoslavia. El grupo se reunió en torno a una idea común, la “nueva imagen” o “nueva perspectiva” (el término “nueva imagen” determina el retorno a la pintura y la crítica del modernismo, representando la denominación general para la pintura posmoderna en el periodo de transición de los años 70 a los años 80 del siglo XX). Las obras pictóricas del grupo *Alter Imago* eran conceptuales y se basaban en los principios de la posmodernidad.

en las condiciones muy específicas de la contemporaneidad, se reinterpreten y materialicen, los objetos artísticos de gran energía interior y de significado complejo. **Prodanović**, es además, un buen conocedor de la literatura medieval, y en suma, de las corrientes espirituales de esta época histórica. **Prodanović** es sin embargo uno de los pocos artistas del círculo más estrecho de la nueva orientación que ha dado un sello particular al arte de los años ochenta en Serbia.

La instalación *Birnamska šuma* (El Bosque de Birnam) del año 1997, compuesta fragmentos de foto de una imagen donde Slobodan Milošević y su esposa Mirjana Marković se estrechan la mano y los mecanismos de un reloj, sobre los que el artista monta las imágenes de los árboles, que se mueven de izquierda a derecha. Como la única obra en el arte serbio que se refiere directamente a la relación de esta pareja, *el Bosque de Birnam*, nos introduce en la idea sobre el poder despótico de la máquina del poder, que no se muestra con toda la claridad, sino a través de sus ejecutores (representado con este fragmento de estrechamiento de la mano). En esta visión, la especulación sobre el funcionamiento real del régimen represivo de Milošević se ha presentado a través de la mecánica de reloj, de los árboles que indican que existe un mecanismo secreto, algo fuera de la realidad visible que nos vigila y nos amenaza.



Ilustración 40. Mileta PRODANOVIĆ. *Birnamska suma* (El Bosque de Birnam), 1997.
Fotografía, mecanismo de reloj, 280x408cm, propiedad del autor

La pintura de **Prodanović**, en los años ochenta fue marcada por una nota expresiva, aunque está evidente su constante intento de actualizar algunos factores determinantes de los viejos tiempos, o presentar los acontecimientos actuales a través de las alegorías del pasado. Los comienzos de su trabajo en los años ochenta fueron marcados por el principio de aflojamiento de la corriente del escapismo en el entorno músico y artístico, que ha empezado a girar hacia las temáticas sociales, generales del país. En el año 1986, **Prodanović** cumple el servicio militar obligatorio, y dice que al volver a Belgrado, ya no era el mismo. En este tiempo, empiezan a morir los pioneros de la *nueva ola* musical de Belgrado⁵⁰³. Se percibía un ambiente más oscuro en la sociedad. Las exposiciones que tuvo en los años ochenta, que formalmente eran iguales que las de antes, sin embargo llevaban un presentimiento oscuro. En algunos de estos trabajos, **Prodanović** utiliza las citas, y por lo tanto todo el compromiso de estos trabajos era alegórico e indirecto.

Este artista, como algunos más de su generación, pertenecía al *mainstream* artístico, y participó en las exposiciones que el estado organizaba en Europa.

A principio de los años noventa, cuando Milošević y su círculo familiar llegan al poder, poco a poco empezaron a caer las instituciones, el círculo entero de estos artistas se retira, rechazando a participar en esta historia, buscando su camino en las corrientes alternativas.

A esta generación de artistas (y todos los ciudadanos de Serbia), que conocían la calidad de vida en circunstancias de paz en la antigua Yugoslavia, cuyo pasaporte era válido para todos los países del mundo, la nueva situación les golpeó con toda fuerza. La humillación es la palabra clave de esta condición.

Alguien que tenía un pasaporte que era aceptado en todos los países del mundo, en el Este y en el Oeste, de repente tiene que viajar a Budapest para pedir un visado. Incluso, cuando era posible, no era agradable viajar, ya que cualquiera que te veía en el mundo, pensaba que

⁵⁰³La *nueva ola* (ing. *new wave*) es el nombre del género musical que se inicia en el año 1976 en Gran Bretaña y Estados Unidos. La *Nueva ola* llega a Yugoslavia durante el año 1977, aunque, parecido a Gran Bretaña y Estados Unidos, al principio se utilizaba el nombre de *punk*. En Liubliana empiezan con su trabajo los Pankrti, en Rijeka se constituye Paraf, y en Zagreb Prljavo kazalište, Haustor y Azra. A mediados de 1978 en Novi Sad se constituye Pekinška patka, y durante el año 1979 y al principio del año 1980 en Belgrado se forman Šarlo Akrobata, Električni orgazam, y Idoli. La incompetente comisión estatal, a la mayoría de trabajos de estos artistas otorgó la denominación de “basura”, lo que suponía la obligación de pagar los impuestos adicionales y de acuerdo con ello el precio de sus discos era más elevado. Aunque a menudo críticos con las anomalías de la sociedad, la *nueva ola* yugoslava, salvo la inocua comisión que detectaba los trabajos basura, no ha tenido problemas serios con las estructuras del régimen comunista. Se han editado algunas canciones marcadamente comprometidas y críticas. Al igual que en Gran Bretaña y Estados Unidos, la *nueva ola* en Yugoslavia, empieza a perder el ímpetu en el año 1983.

eras el emisario personal de Slobodan Milošević, o que habías matado a alguien en los países vecinos. Era realmente difícil explicar al mundo que no todos en Serbia eran los admiradores de Milošević⁵⁰⁴.

Prodanović fue un artista políticamente comprometido y fue uno de los fundadores del círculo de los intelectuales independientes de Belgrado. Se trata de un grupo organizado, que desde el principio se opuso públicamente a la guerra.

Los trabajos de este artista de los años noventa se transforman en un acercamiento alegórico, en un compromiso más abierto, que abarcaba, las instalaciones, impresiones de digitales, los objetos que de una forma indirecta hablaban de su tiempo. El mejor ejemplo sería el trabajo que consiste en una fila de cuchillos, en los que están grabadas las imágenes de un fresco que muestra a *Pílatos que se lava las manos*⁵⁰⁵. Se trata de un diálogo con los crímenes que habían ocurrido, en el sentido de que estos cuchillos tienen incorporado la imagen de “lavarse las manos”.



Ilustración 41. Mileta PRODANOVIĆ. *Pilat – devijacija na temu* (Pilato – Desviaciones sobre el tema), 1998. Cuchillos, grabado químico, nueve piezas

⁵⁰⁴Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 539 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda)

⁵⁰⁵Una escena del Evangelio según San Mateo.

Prodanović, no sólo es un artista visual, sino también, un escritor. Durante los años noventa publicó muchos de sus libros, en su mayoría, obras de ficción. Estos trabajos se centran de una manera específica, sobre la guerra. Él decididamente, subraya la responsabilidad de cada uno de sus actos.

Muchos de los crímenes que han sucedido en el territorio de ex Yugoslavia, de parte de todos los protagonistas, vienen del hecho de que la responsabilidad personal fue irreflexivamente delegada a los individuos que hablaban en nombre del colectivo. El cambio del carácter de mis trabajos fue causado por el hecho de que es inmoral vivir en este entorno y no enfrentarse a él⁵⁰⁶.

Prodanović con este comentario hace hincapié en la responsabilidad del artista en situaciones de crisis. El artista definitivamente debe aprovechar sus derechos y el lenguaje que posee (imagen, discurso, palabra escrita, etc.) para comentar los temas de actualidad y, no hacer oídos sordos a realidad en la que vive. **Prodanović** no adopta una actitud escapista respecto a la realidad, y es absolutamente consciente del momento socio-político al que pertenece, utilizando los medios disponibles para reaccionar ante las circunstancias dadas.

1.6 MRDJAN BAJIĆ⁵⁰⁷

Mrdjan Bajić, pertenece a la generación de los artistas que aparecieron a comienzos de los años ochenta. Al principio, su escultura, como sus dibujos, trataba de una figuración condicionada. Después, esta figuración se transformó en la presencia de la cabeza-signo, que va a otorgar a sus instalaciones la forma humana. Lo que se puede seguir posteriormente en los trabajos de **Mrdjan Bajić**, en

⁵⁰⁶Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 1, pág. 539 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda)

⁵⁰⁷Mrdjan BAJIĆ (Belgrado, 1957) Licenciado en Escultura en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado. Entre el año 1985 y el año 1990 trabajaba en la Facultad de Bellas Artes, como asistente. En el año 1995, recibió la beca de la Fundación Pollock-Krasner de París. En el año 2007, representa a Serbia en la Bienal de Venecia. Bajić, pertenece a la corriente de la nueva escena en Serbia, surgida al principio de los años noventa del siglo XX. De hecho, Bajić, desarrolla la línea retórica en su escultura ya durante los años ochenta. En la primera mitad de la década de los noventa, el arte de Bajić se inspira en la frondosa manifestación neo expresionista, mientras en la segunda mitad de los noventa se percibe leve apaciguamiento de formas y líneas. Desde el año 1997 trabaja como profesor en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado.

diferentes fases, es la asimetría, y lo descentralizado de sus construcciones espaciales. La escultura de **Bajić**, combina diferentes momentos histórico-temporales con los elementos no escultóricos. Se trata de esculturas cuyo centro de equilibrio y armonía se desplazan. Ellas proporcionan una sensación de tensión a través del movimiento congelado, plenos de posibilidad de desmoronamiento. Se trata de los objetos pintados, utilizando las pinturas acrílicas o revestidos con felpa coloreada, pelaje artificial o laca de coches.

Sus esculturas tienen el carácter pictórico, las superficies pintadas y la tensión en el dibujo expresivo.

Bajić es un escultor que surge de la sensibilidad ecléctica de los años ochenta y que atenúa su expresividad en la segunda mitad de los años noventa.

Mrdjan Bajić representó a *Yugomuzej* (El Museo yugoslavo) (1998-2004) como el conjunto de sus proyectos, una colección amplia de objetos, que llevan consigo el significado de toda una época, la época que el mismo artista ha vivido, la época yugoslava. El artista agrupó estos objetos, de un modo arbitrario, con la convicción de que justamente agrupados de este modo, con más franqueza y más abiertamente muestran su significado, proporcionando la intersección de los hechos históricos de los que son testigos, indicando así lo maligno del sistema. *El Museo yugoslavo* es una colección constituida en Belgrado que representa lo único que ha quedado de la antigua Yugoslavia. Un país que nadie quería más, que todos han rechazado. El museo es un conjunto de objetos que nadie necesita, objetos abandonados. *El Museo yugoslavo* alberga todos estos objetos como fragmentos de la memoria y por lo tanto, ellos deben ser reconsiderados. La intención principal de este museo es utilizar este tejido de los hechos históricos como material para diseñar un espacio museístico virtual, que gracias a la abundancia de los artefactos se convertiría en algo real.

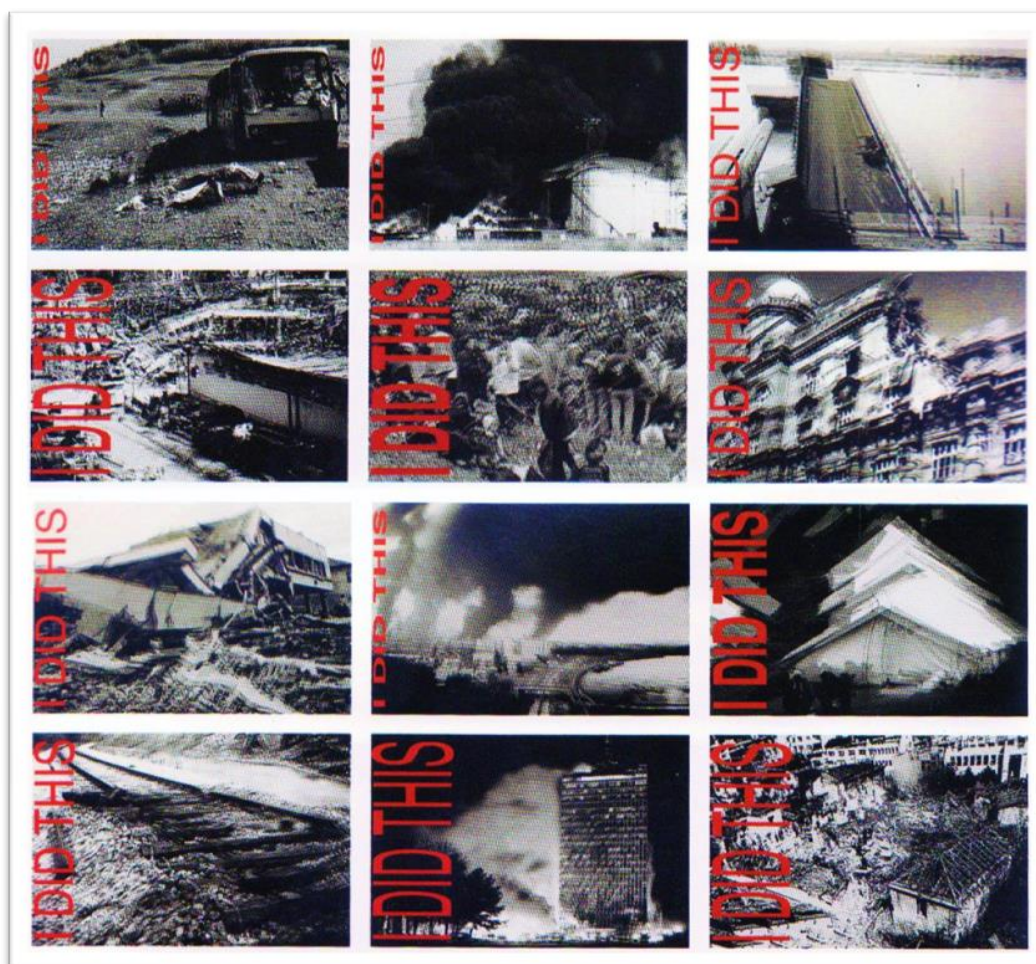


Ilustración 42. Mrdjan BAJIĆ. *Yugomuzej* (El Museo yugoslavo), 1998-2004. B/n fotografía

La idea de un Museo yugoslavo surgió en el año 1998 y se desarrolló en la primavera del año 1999, durante los bombardeos de la OTAN de Belgrado y Serbia. En este tiempo, **Bajić** empieza con sus primeros *collage* digitales utilizando las fotografías de los artefactos histórico políticos, que se centran en las etapas históricas claves de las tres Yugoslavias; (la primera: el Reino de Yugoslavia, 1918-1945; la segunda: el Estado comunista de Tito, 1945-1988; la tercera: el Estado de Milošević, 1989-2000).

Finalmente, **Bajić** plantea varias preguntas cruciales: ¿Cómo se pueden convertir la historia y la política en arte? ¿De qué manera y bajo qué presiones el arte establece su identidad? ¿Un artista debe ser político o apolítico? ¿Un individuo, puede tener su propia versión de la historia? Él pone en duda todo tipo de la mistificación de los “buenos viejos tiempos” de la vida en Yugoslavia. El discurso crítico de **Bajić**, a través del arte deriva de los eventos sucedidos en el Estado desintegrado. Él

mantiene su punto de vista personal respecto a los objetos recuerdos que componen el Museo yugoslavo, no sometiéndose al discurso colectivo, aceptando que la creación artística es la única forma de expresión.

1.7 ZDRAVKO JOKSIMOVIĆ⁵⁰⁸

Zdravko Joksimović ha logrado la mayor producción artística de los artistas de su generación, convirtiéndose en uno de los artistas con el conjunto de obra más relevante de los años noventa en Serbia. Su trabajo se caracteriza por la conexión entre los materiales (madera y terracota), trabajados manualmente y los elementos *ready-made*, que tienen la característica y potencial de ser más expresivas que las piezas únicas creadas manualmente, porque como parte de la realidad que nos rodea, evocan una gama de significados convencionales, convirtiéndose de este modo en una clave para entender el trabajo.

Joksimović ha optado por la aparición pública en un momento muy delicado de la década de los años noventa, en la cual la supervivencia era lo primordial. Su trabajo no era políticamente comprometido, pero precisamente en estas circunstancias sociales **Joksimović** muestra obras que no se relacionan, literalmente, o directamente con la terrible situación que atravesaba el país. Sus obras son pacíficas, pero presentadas en los tiempos del auge del drama de los años noventa, adquieren el significado que este momento les otorga. Los significados que estas obras poseen, son los significados de la esencia del arte, formulados a través de la siguiente pregunta: ¿Qué hace a una obra del arte conceptual ser artística a pesar de las circunstancias que actualmente cuestionan todo, incluso el arte?

Los trabajos de **Joksimović** son ante todo esculturas que nacen en su imaginación. Son las construcciones que se materializan a través de las combinaciones de los materiales como madera, latón, terracota, cobre, hierro, hojalata y los materiales encontrados en la basura. Por consiguiente, crea las construcciones de *collage* puramente visuales, de las cuales no se puede esperar que empiecen a funcionar, su

⁵⁰⁸Zdravko JOKSIMOVIĆ (Buč, 1960) Licenciado en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado, en el año 1986. Realizó los estudios de postgrado en la misma facultad. Actualmente es asistente en la cátedra de escultura, en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado.

propósito es únicamente artístico. El acabado de sus obras es preciso, el modo de trabajar los materiales es minucioso y pormenorizado, casi de perfección industrial.

El trabajo *Torzo* (Torso), del año 1997, de impecable manufactura en terracota, representa la imagen de un torso humano estilizado, que con su color rojo y su forma, evoca un objeto, entre un corazón humano y un asiento tapizado, sin perder la primordial asociación de un torso.

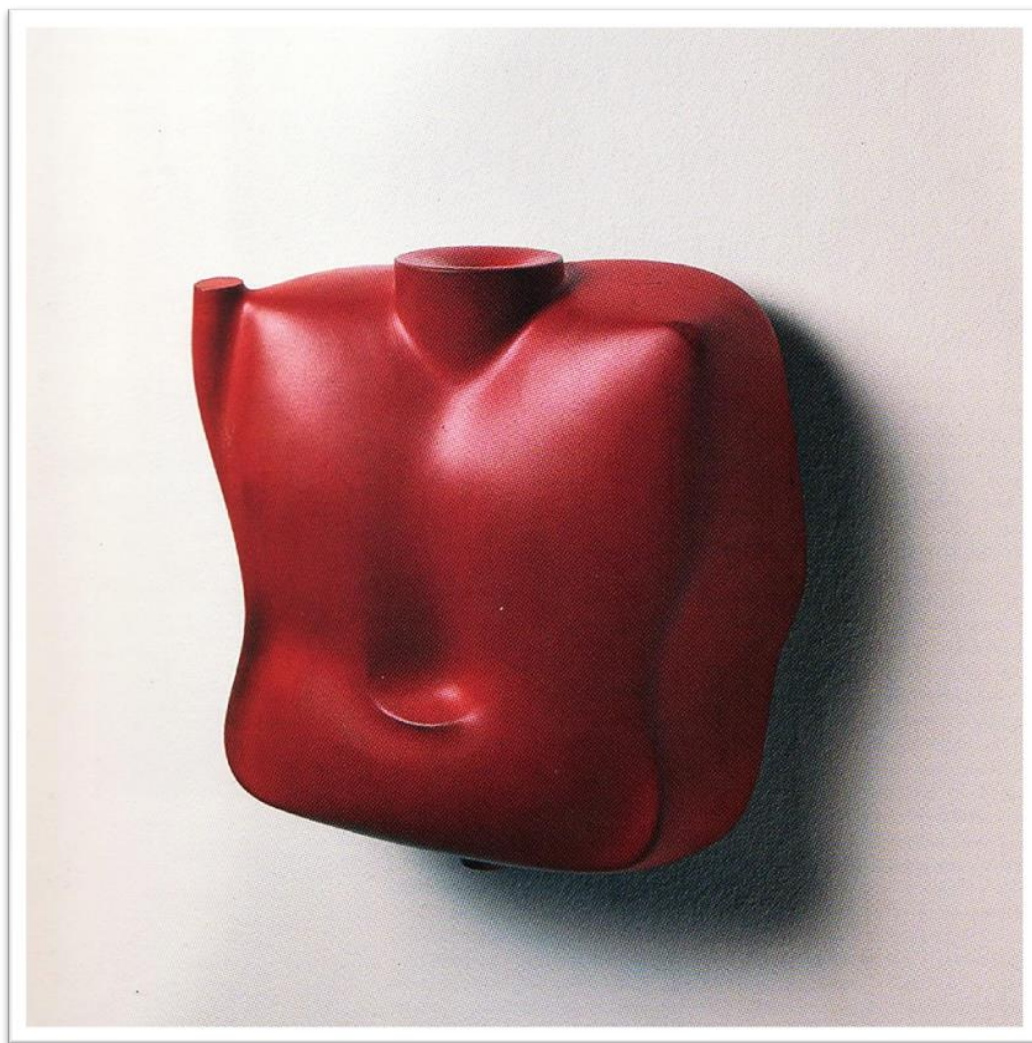


Ilustración 43. Zdravko JOKSIMOVIĆ. *Torzo* (Torso), 1997. Terracota, 36x22x12 cm, propiedad privada

El trabajo de **Joksimović** está asociado con tendencias escapistas de la década de los años noventa, debido a que no se relaciona directamente con las circunstancias sociales. **Joksimović** en sus propias prácticas y en su modo de entender el arte sigue siendo fiel a su manera de crear.

1.8 DRAGOSLAV KRNAJSKI⁵⁰⁹

Del trabajo de **Dragoslav Krnajski** se puede decir que se mueve en un espacio específico entre la escultura y la instalación. Inicialmente, las relaciones primordiales en sus esculturas, las resolvía con las estructuras lineales y materiales transparentes, destacando lo voluminoso de la forma. Básicamente, al principio esto eran dibujos espaciales, expresivos y agresivos hechos de tubos de cartón coloreados, tubos de hierro, de madera, alambres de púas o de acero pintado, cuya expresividad actúa expandiéndose en la dirección del espacio. En los trabajos de los mediados de los años noventa, **Krnajski**, modifica este enfoque, llenando el espacio, hasta este momento vacío, de sus esculturas.

Dragoslav Krnajski es considerado como uno de los artistas comprometidos de los años noventa. El nuevo arte de la novena década, pronto ha agotado sus potenciales creativos, debido a la gran energía que ha gastado en muchos de los niveles de la supervivencia elemental. La misma realización de las empresas artísticas innovadoras, exigía grandes esfuerzos de producción, y debido a la crisis en el país la producción tuvo que ser reducida a un mínimo. Al darse cuenta de esta situación, y dado que seguía interesado en una mayor expansión del campo y contenido de su arte, **Krnajski** se orienta hacia el arte políticamente comprometido.

Por esta razón, él fue uno de fundadores y miembros del grupo *Led-art*⁵¹⁰, junto con Nikola Džafo, Dragan Živančević, Goran Denić, Vesna Grginčević y otros. El grupo, a través de sus acciones muestra el interés directo por las proposiciones existenciales, sociales e ideológicas, del periodo de la guerra, de la historia serbia más reciente. Con toda la serie de sus obras, acciones, exposiciones de arte congelado como ellos lo llamaron, que desde el año 1993 han realizado, han llamado la atención, no solo del público del ámbito artístico por el carácter explícitamente crítico hacia las tendencias dominantes en la sociedad yugoslava, en decadencia según todos los indicios - desde lo estatal hasta lo étnico, desde lo ético hasta lo estético.

El trabajo, *Oklop za Steinway* (Armadura para Steinway) del año 1994 es una réplica en proporción de 1:1 de la forma de un piano de dimensiones 120 x 200 x

⁵⁰⁹Véase nota de pie nº 45.

⁵¹⁰Véase nota de pie nº 189.

145 cm, hecha de chapa de acero. La obra, no es solamente la réplica de este instrumento, sino también de un trabajo previo de Joseph Beuys, de un piano cubierto de un material suave: fieltro. La elección de cambiar el material que recubre el piano, en el trabajo de **Krnajski** viene condicionada por la época en que el trabajo fue realizado. La pesada placa de acero, sujeta por unos tornillos voluminosos crea la sensación que el piano está en su interior. Que el piano está protegido por esta coraza, pero también aislado de las influencias exteriores.



Ilustración 44. Dragoslav KRNAJSKI. *Oklop za Steinway* (Armadura para Steinway), 1994.
Chapa de acero, 120x200x145 cm

Este blindaje de un instrumento musical, uno de los medios de producción y expresión artística, es una reacción directa a la época de los años noventa en Serbia, que también había blindado las instituciones culturales, provocando de este modo que el arte busque los lugares expositivos alternativos y que salga a protestar a las calles y de este modo ser más accesible al público en general.

Armatura para Steinway es una idea utópica sobre la preservación del arte en los tiempos de guerra y una devaluación total de los valores culturales. Como si fuera posible, con una armadura, aunque sea de acero, salvar el piano, el arte, el mundo de su destrucción.

1.9 NINA KOCIĆ⁵¹¹

Después de la primera exposición individual en el año 1992 en Belgrado, su modo de crear se encamina de lo tradicional a lo expresivo. Como material para sus esculturas, la artista utiliza diversos elementos (jabón, caja de maquillaje con polvos, fotos antiguas, miniaturas de coches, muñecas, encajes, joyas, chocolate, conchas). Sus trabajos se concentran en instalaciones, de dimensiones pequeñas, construidas de collage y compuestas por diversos elementos. Sus trabajos funcionan dentro del concepto de miniatura que subraya lo femenino, íntimo, surreal por los materiales extraños de los que están compuestas y el procedimiento *ready made* (utiliza las fotografías ya hechas y los elementos íntimos). Estas composiciones son generalmente de una estructura frágil, debido a la volatilidad de los materiales (jabón y cera). Ellas nos recuerdan el paso del tiempo, debido a la atmósfera intimista y el sentimiento que despiertan en el observador, por una parte, y debido a lo efímero de los materiales que utiliza la artista.

Kocić se hace conocida por sus instalaciones sujetas a la pared, hechas de jabón en los que incorpora diferentes representaciones fotográficas. Estas instalaciones además de lo visual tienen las propiedades flagrantes, que nos adentran al mundo íntimo y femenino de la autora. Aquí también podemos hablar del escapismo artístico. La artista se esconde dentro de su propia creación, que está tan alejado de la realidad, que nos recuerda el inminente paso del tiempo, con lo que nos transmite el consuelo que la década de los años noventa no durará para siempre. La corriente intimista del arte serbio del siglo XX encuentra en la obra de **Nina Kocić** su fin simbólico.

⁵¹¹Nina KOCIĆ (Belgrado, 1961-2002) Licenciada en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en el año 1992, en el Departamento de Escultura.



Ilustración 45. Nina KOCIĆ. *Mirišljavi portret Oskara Vajlda* (El retrato fragante de Oscar Wilde), 1996. Jabón, fotografía, 72x56 cm. Propiedad privada

1.10 MIRJANA DJORDJEVIĆ⁵¹²

El trabajo de **Mirjana Djordjević** está marcado por una gran seriedad a la hora de su realización. El contexto cultural contemporáneo condicionado por la comunicación rápida, precisa, distante y fría, por la multiplicación de la información determinan la naturaleza de la práctica artística de **Mirjana Djordjević**. Este modo

⁵¹²Mirjana DJORDJEVIĆ (Belgrado, 1967). Licenciada en la Facultad de Bellas Artes en Belgrado en el año 1994. El máster universitario en la misma facultad. Desde el año 1994 hasta el año 1997 realiza los estudios de postgrado en ciudad alemana de Dusseldorf.

de hacer arte se encamina en la dirección de un arte altamente estético, en estrecha conexión con el diseño y la arquitectura, lo que exige precisión y proporciona impersonalidad a su trabajo. Las creaciones de esta artista pueden ser percibidas como la reinterpretación de un enfoque constructivista y minimalista, donde del trabajo no se espera que sea una expresión subjetiva del gesto manual, sino la expresión visual de los materiales y las relaciones estructurales.

El rango de los elementos utilizados en las instalaciones de **Djordjević** es amplio, desde la sección áurea, la simetría, la repetición, con o sin variación, hasta la combinatoria. Para ella, lo importante es el número de los elementos que constituyen la instalación, por la exactitud y lo preciso de la idea en que se funda su trabajo. Las formas básicas que la artista emplea a la hora de realizar sus instalaciones son: cuadrado, cubo, cruz, círculo, pelota y estrella.

La instalación *Mesec* (La Luna), del año 1991 es el trabajo con el que alcanza el reconocimiento del ámbito artístico. Lo forman veintiocho círculos de vidrio del mismo diámetro, con el marco de goma, de superficie negra pero de diferentes tonalidades, cada uno de los cuales está tratado con el fin de representar una de las fases de la luna. Los elementos de esta instalación en la pared dispuesta en forma de círculo, sugieren la alternancia de las fases de la luna. Cada uno de los círculos en sí, representa una micro forma y no se pueden visualizar como una entidad separada, sino como las macro formas. Estos cambios de las fases de la luna, enuncian la fugacidad del tiempo, los ritmos biológicos, el movimiento circular del día y de la noche, de las mareas, el nacimiento y la muerte, simbolizando todo esto el principio femenino.

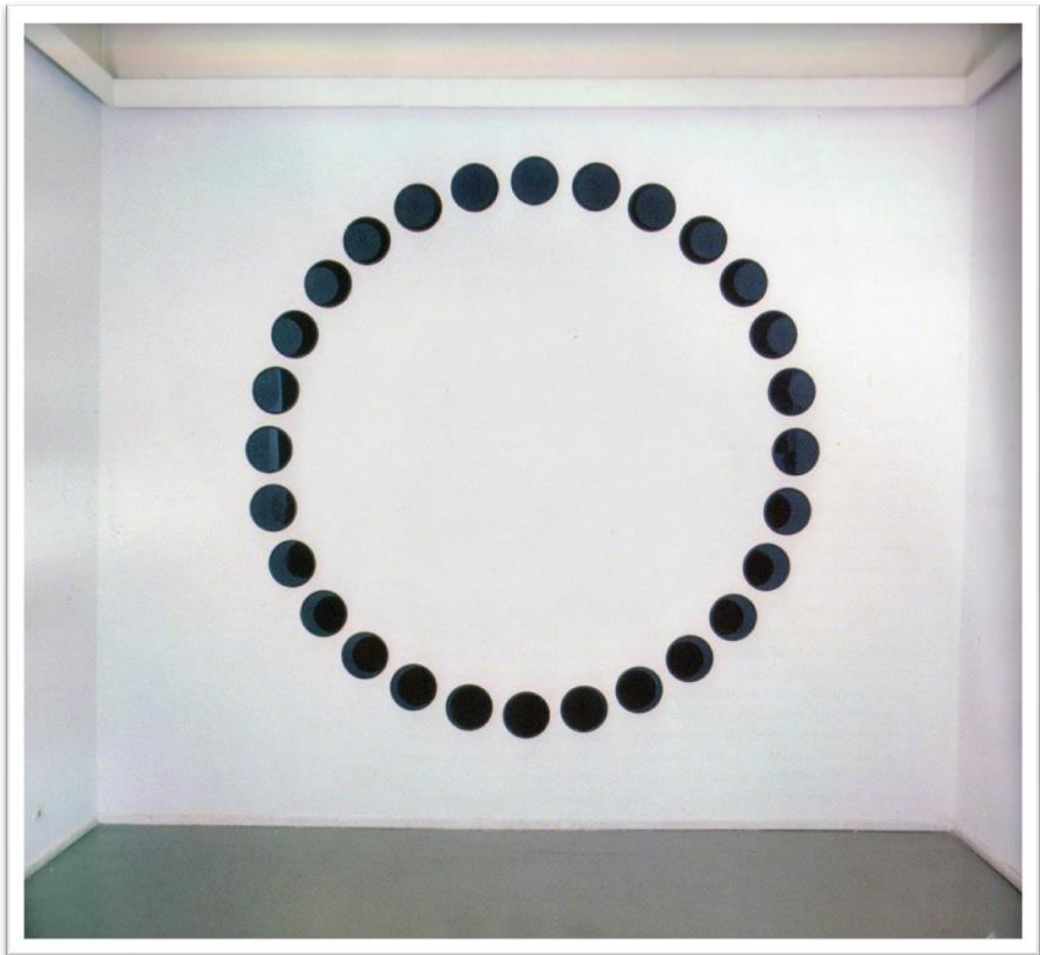


Ilustración 46. Mirjana DJORDJEVIĆ. *Mesec* (Luna), 1991. Instalación: Serigrafía industrial sobre vidrio, cera en espray, goma, 2R-350 cm: fragmento 2R-28 cm, propiedad de la autora

La forma de la estrella isósceles de cinco puntas y la estrella de cinco puntas escalena inclinada que representa su sombra, son dos elementos de acero pulido que componen la instalación *Zvezda i senka* (Estrella y sombra) del año 1994. Esta instalación se caracteriza por el acabado industrial de los elementos constitutivos (dos estrellas).

Esta obra tiene una lectura política, a pesar de que la artista no insiste en enfatizar sobre ello. El periodo después de la muerte de Josip Broz Tito en el año 1980, está marcado por un ciclo de eliminación de todas las insignias del régimen comunista en Yugoslavia. La estrella roja de cinco puntas fue el principal símbolo de los tiempos de Tito. **Djordjević** en este trabajo, recicla el símbolo del comunismo, limpiándolo de su significado primordial, de un tiempo y de un Estado cuyo símbolo fue, otorgándole de este modo un nuevo sentido puramente geométrico y artístico.

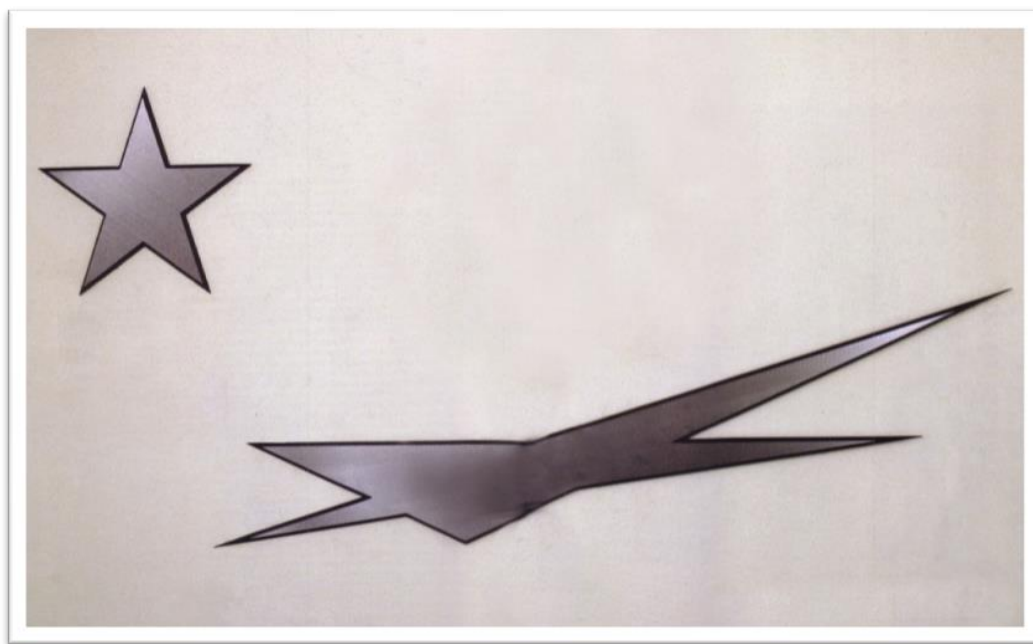


Ilustración 47. Mirjana DJORDJEVIĆ. *Zvezda i senka* (Estrella y sombra), 1994. Acero, estrella: 2R 80x3 cm, sombra: 300x100x3 cm. Propiedad de la autora

La obra de **Mirjana Djordjević** se puede definir como un arte que se basa en la experiencia del arte conceptual, pero su intención no es la desmaterialización de la forma, tampoco utiliza los materiales pobres o los desechos, sino consiente de los tiempos de la rápida evolución de la tecnología, tiende a incluir la tecnología avanzada a la hora de realizar sus obras. Considerando que la tecnología es un resultado del desarrollo del cual el artista no se debe aislar, sino que la tiene que utilizar en el servicio del arte. Es importante destacar, que se trata de las obras realizadas en el periodo entre los años 1991 y 1994, el momento del derrumbe absoluto de toda la industria en Serbia.

1.11 DEJAN ANDJELKOVIĆ⁵¹³ Y JELICA RADOVANOVIĆ⁵¹⁴

La convivencia, el conocimiento mutuo, la compaginación de pensamiento y de modo de trabajo ha dado lugar a la colaboración de estos dos artistas. Su práctica artística se basa en una compleja multiplicación de las metáforas lingüísticas y

⁵¹³Dejan ANDJELKOVIĆ (Kraljevo, 1958) Licenciado en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en el año 1983. Los estudios de postgrado los termina en la misma facultad, en el año 1985. Desde el año 1990, trabaja y expone junto con Jelica Radovanović.

⁵¹⁴Véase nota de pie nº 81.

visuales y en el nomadismo de los medios artísticos (artes gráficas, pintura, escultura, instalación, *performance*, obra en vídeo) persiguiendo el lenguaje que expresará de la mejor forma la idea de su trabajo mutuo. La cooperación de estos dos artistas empieza en el año 1990.

En los años noventa del siglo XX, en Serbia, como resultado de todos los cambios sociales, se crea una situación límite: la existencia de la producción artística contemporánea y la inexistencia del mercado del arte. No es una coincidencia que a los artistas que estaban empezando a crear en los años ochenta y noventa se les uniera el grupo de artistas conceptuales de los años setenta, porque ellos, también eran artistas que trabajaban sin un mercado. Eso sería una de las divisiones principales de la escena artística: a los que producen obras, pensando en su comercialización y artistas que son conscientes de que por el momento esto no es posible, y cuya motivación se encuentran sólo en la necesidad de crear. Estos últimos en gran medida empiezan a orientarse hacia el arte política y socialmente comprometido.

Este último grupo de artistas es poseedor de una fuerte iniciativa personal para modernizar la escena artística y hacer algunos cambios en ella. Los años noventa han traído unos cambios pronunciados y la separación en el mundo de las artes visuales. El círculo de artistas cercano a **Dejan Andjelković** y **Jelica Radovanović** se distancia, ya claramente de la Asociación de Artistas (ULUS), como una institución encapsulada, que no aceptaba la inevitabilidad de los cambios venideros y el posicionamiento del artista en relación con los acontecimientos sociales.

Una de las obras comprometidas de **Andjelković-Radovanović** es la instalación en el espacio público, *Nema nevinih* (Nadie es inocente) del año 2002, que representa una especie de bala, granada. La escultura tenía, en la parte superior una tapa de piedra de finas paredes. El punto de partida de esta idea fueron los bolardos en un paso de peatones, los que impiden la entrada de los coches. La escultura tenía un mensaje preocupante para las personas que todavía vivían en condiciones de guerra, en constante ansiedad y en la incertidumbre de la supervivencia (especialmente después de los bombardeos OTAN en el año 1999). La obra fue concebida como un tipo de interacción lenta con los transeúntes, los que, esperando en el semáforo, por lo general inconscientemente, con la mano acarician la parte superior, la cabeza del bolarde (granada) que se encontraba allí. Súbitamente, como resultado de la fricción,

el material de la parte superior del bolardo se desgastaba y debajo de la capa fina aparecía el texto: *Nadie es inocente*. Claramente, se trataba de apelar sobre la responsabilidad de cada individuo, en el sentido de que las decisiones fatídicas no se pueden delegar solamente a los políticos y al jefe del estado, sino que cada uno de nosotros es responsable de los acontecimientos acaecidos.

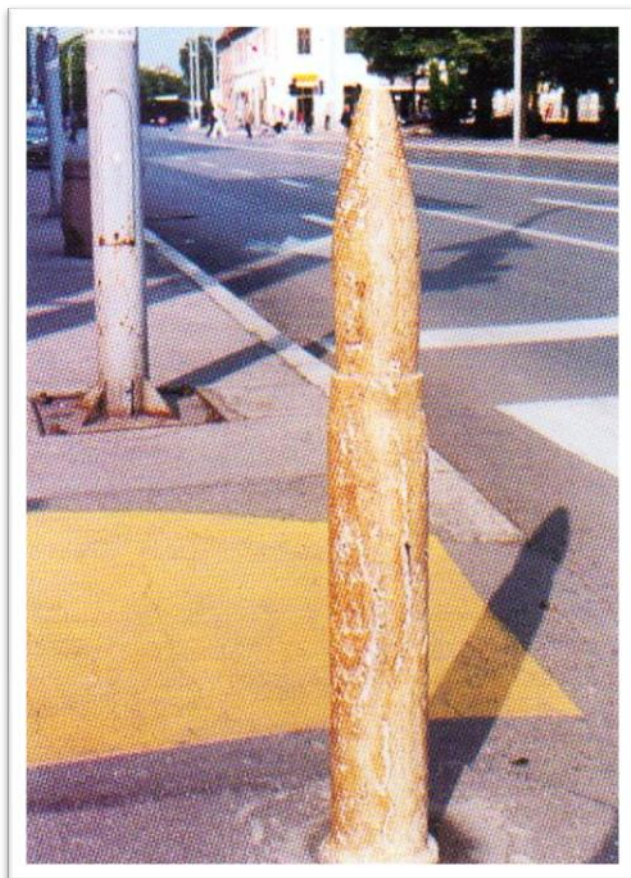


Ilustración 48. Dejan ANDJELKOVIĆ y Jelica RADOVANOVIĆ. *Nema nevinih* (Nadie es inocente), 2002. Instalación en espacio público

Cuando solicitaron el permiso para montar la instalación escultórica en el espacio público, a pesar de que la oposición ya estaba desde hace tiempo en el poder, el malestar por las circunstancias sociales anteriores, no permitía que tal proyecto se llevara a cabo sin problemas, que la escultura de una granada apareciera en el centro de la ciudad. Los artistas, sin embargo realizan este proyecto en un pequeño pueblo cerca de Belgrado, por su propia iniciativa. Debido al clima social general, sólo el hecho de instalar el trabajo en el espacio público provocó protestas y blasfemias de los transeúntes, por lo que la instalación no duró mucho. Poco después fue destruida

por los peatones, o quizás ciudadanos, o *hooligans*, o simplemente por personas comunes y corrientes que no podían soportar la verdad que les decía esta obra de arte. Una verdad demasiado directa, que nos condenaba a todos nosotros. La verdad de una obra de arte, directamente relacionada con la guerra y su mensaje simbólico que exclama: *Nadie es inocente*.

1.12 SAŠA MARKOVIĆ MIKROB⁵¹⁵

Saša Marković es una de las figuras más emblemáticas de la escena alternativa de Belgrado. Él ha declarado abiertamente su orientación política, marxista socialista, a través de su ingenio y sus *performances*. La orientación izquierdista de este artista no la debemos vincular con las ideas del partido de Milošević en el poder, que se declaraba de orientación socialista.

Marković considera que los artistas de Serbia pertenecen a la Europa del Este, la división, que más tarde fue a menudo utilizada para incorporar el arte serbio de los últimos años en los programas expositivos europeos. Explica, de un modo muy ocurrente, el nombre que utiliza para sus apariciones públicas –Mikrob (Microbio), pero no podemos pasar por lo alto la ironía del artista (lo veremos más adelante) refiriéndose al sistema capitalista:

Mikrob je biće tipično za savremenu istočnu Evropu, može da jede koliko god mu date, a kada ga primorate na glad, može preživeti više meseci gladujući, da bi potom pristao na bilo kakav politički sistem, na bilo kakvu svinjariju⁵¹⁶.

Marković es un artista autodidacta, que ha estudiado en la Facultad de Letras. Se adentra en el mundo del arte con su serie de fotografías de fotomatón que expone a principios de los años noventa. Inmediatamente después se convierte en integrante de la escena de arte urbano alternativo.

⁵¹⁵Véase nota de pie nº 99.

⁵¹⁶Versión de la doctoranda: “El microbio es un término típico para definir la Europa del Este contemporánea. Puede comerse todo lo que le dan, pero cuando se le obliga al hambre, puede sobrevivir varios meses sin comer, para a continuación aceptar cualquier sistema político, cualquier tipo de porquería”.

Entrevista con Saša MARKOVIĆ-MIKROB en el semanario *VREME*: nº 1100, realizada por Saša Rakezić, Título: *Lucidno, duhovito, prekasno* (Lúcido, gracioso, demasiado tarde); sección cultural, 2 de febrero de 2012, Belgrado. Fuente: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1032791> [consultada 12/ 6/ 2012]

Su actividad artística, la empieza a mediados de los años ochenta, trabajando como periodista y diseñador gráfico en el turno de noche, en una revista que tenía bastantes problemas políticos. El tiempo libre lo encontraba en las mañanas, cuando en el bar cercano al trabajo, empieza a ver unos personajes peculiares, que llaman su atención y despiertan su creatividad artística que fue coronada con la serie de fotografías de fotomatón.

Sólo o con personajes inspirados de la taberna, **Marković** crea su peculiar mundo registrado en el fotomatón, en tiras largas. En la parte posterior de la tira de fotos se registran los datos de esas reuniones, fechas y cortas historias. Las fotografías del fotomatón se convierten en la obsesión de **Marković**. Más tarde empieza a introducir nuevos elementos en estas fotos, decorar el fondo y hacer las máscaras para los actores. En el año 1992, expone por primera vez la serie de cintas fotográficas de fotomatón incluida su parte trasera con las historias y encuentros extraños registrados allí. Esta exposición lanza a **Marković** a la escena artística contemporánea. La actividad obsesiva del artista se convierte en una tarea difícil porque muchas de las máquinas en la ciudad se quedaron inutilizables a falta de productos químicos necesarios para la impresión de las fotografías. Debido a estas circunstancias, el artista se orienta más hacia el medio artístico de la *performance*, en la que utiliza las mismas escenografías de sus fotografías. La esencia de su trabajo es performativa. En cada obra el artista se incluye a sí mismo. En las *performances*, siempre está presente la estructura narrativa, una historia. Para cada historia, crea una máscara, de colores brillantes, aplicada de modo de pintura de cartel, basada en el cómic y la ilustración. Durante las *performances*, las máscaras están colgadas sobre la pared, el artista se sitúa frente a ellas y empieza a contar sus historias. Acabada una historia, descuelga de la pared la máscara que era parte de esta historia y la regala a alguien del público. Hay que subrayar el deseo de **Marković** de atraer al público que no es necesariamente artístico.

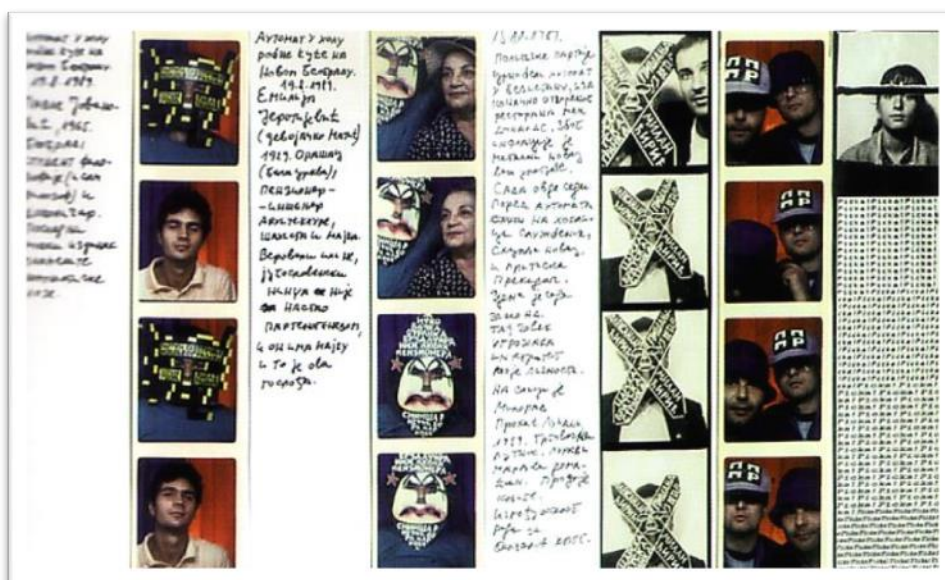


Ilustración 49. Saša MARKOVIĆ-Mikrob. *Radovi iz Foto-automata* (Serie realizada en fotomatón), 1992. *Happy Gallery*, Belgrado

Aunque él mismo era parte de la televisión independiente B92, trabajando desde el año 1993 hasta el año 2004 en la radio de esta compañía, de orientación pro-europea y contraria al régimen de Milošević, **Marković** no comparte sus puntos de vista políticos.

Toda la construcción de la historia de la desintegración de Yugoslavia es equivocada. El principal impulso a la desintegración de Yugoslavia ha venido de las grandes potencias. Ellos han dejado a Yugoslavia a la deriva. Todos los eventos posteriores están condicionados por este hecho. (...) Todo este proyecto de *Druga Srbija*⁵¹⁷ (Otra Serbia) es un proyecto colonial. Se trata de un proyecto en el que el capital globalizado conquista los nuevos territorios⁵¹⁸.

⁵¹⁷ El proyecto “Druga Srbija” (Otra Serbia) se refiere a la corriente que seguía el ámbito artístico contemporáneo de los años noventa. Se trata de las ideas anti bélicas en oposición al régimen de Milošević, en pro de la libertad de los ciudadanos de Serbia, y la integración europea. Esa fue la idea y el deseo de muchos ciudadanos de Serbia. Radio Televisión B92 en los años noventa se consideraba independiente (del régimen en el poder), a pesar de que fue financiada por la política mundial capitalista neo-liberal, que hizo campaña para la eliminación de Milošević del poder en Serbia. Lo que siguió después de la salida de Milošević, fue la difusión de la idea de la política democrática y la privatización de la propiedad estatal restante (la que no se había privatizado dentro del círculo de Milošević). Por lo tanto, la privatización, la pérdida de Kosovo, la entrega de los criminales de guerra al tribunal de La Haya y la espera de entrada en la Unión Europea son los resultados de la política post- Milošević, de la opción democrática, del capitalismo liberal y la sociedad abierta. La entrada de capital extranjero lleva a la privatización, que Saša Marković en este pasaje, llama, el proyecto colonial.

⁵¹⁸ Fragmento de la entrevista realizada al artista Saša MARKOVIĆ-Mikrob, en la Galería Remont, Belgrado, 10 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 12, pág. 597 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

Aunque **Marković** participó activamente en la escena artística de los años noventa no oculta su disgusto por la única vía de financiación, refiriéndose al fondo de Soros. Para él, el problema radicaba en que esta era la única opción, la única corriente, la que no toleraba los oponentes, ignorando por completo algunos artistas (como Dragan Papić de quien se hablará más adelante).

Marković es de orientación anti-capitalista, le repugna cualquier tipo de consumismo impulsado por las corporaciones y el capital corporativo. En este sentido, él está fuera de cualquier sistema político, abogando por la libertad de expresión artística, que se le deroga a cualquier artista que esté dentro del mercado.

Consciente de los cambios venideros (después del año 2000), de la transición, privatización y colonización que sucederán en Serbia, **Marković** comienza a distanciarse del ámbito artístico de Serbia, los curadores como sus creadores y las fundaciones como sus financiadores.

Él es consciente de lo difícil que puede ser para un artista de Europa del Este llegar a formar parte del mercado global, porque está dirigido por el capital corporativo, grandes sistemas de galerías, grandes cantidades de dinero y como un premio consolador, este sistema produce el arte de fundaciones, dentro de un ámbito aparentemente sin ánimo de lucro, pero que sin ninguna duda forma parte del mencionado marco de capital.

El problema radica en el hecho de que este sistema no tiene piedad, que impone sus propias reglas y destruye la escena local dondequiera que se encuentre. (Por esto podemos entender la política del Fondo de Soros, que destaca sus ideas por encima de todo: una sociedad abierta, la globalización y el capitalismo liberal).

1.13 DRAGAN PAPIĆ⁵¹⁹

Una actitud similar a la de Saša Marković la tiene el artista multimedia (que con frecuencia se refiere a sí mismo como un artista *Nultimedia*), **Dragan Papić** (mejor conocido bajo el pseudónimo Dr. Agan). En el año 2005 puso en marcha un debate público en internet con miembros del entorno artístico, y todas las personas

⁵¹⁹ Dragan PAPIĆ (Belgrado, 1952.) Ha estudiado en la Facultad de Arquitectura en Belgrado.

interesadas en la libertad de expresión en el ámbito de la cultura, la política y el arte.

Destacó su desacuerdo con respecto a la televisión independiente B92⁵²⁰ y su libertad de información, recordando la importancia de esta televisión para la supervivencia de la población en los años noventa, bajo el régimen de pensamiento único de Milošević.

Sus muchos años de insatisfacción causada por las distorsiones de los datos relativos a la historia mundial y la de Serbia y la Historia del Arte le ha impulsado a que -bajo el pseudónimo Dr. Agan- envíe un correo electrónico a cientos de correos que utilizan los trabajadores del ámbito cultural, (artistas, curadores, redacción de los medios para la cultura), los que crean el clima cultural serbio. Estos mensajes transmiten principalmente su propia crítica negativa de la globalización, que se lleva a cabo bajo los auspicios del Gobierno de los EE.UU. y desacredita a las ONG locales y los medios de comunicación que formalmente se dedican a la “curación de la escena social y cultural”, y en realidad sirven para la promoción de sus fundadores y los individuos que parasitan en estas estructuras (las instituciones mencionadas con frecuencia en las declaraciones de Dr. Agan, son: la televisión B92, el periódico *Vreme*, el Fondo para una Sociedad Abierta, Centro para el Arte Contemporáneo de Belgrado-que en el año 2000 con el cambio del régimen, se convierte en el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado-, Centro para la Descontaminación Cultural, el Centro de Derecho Humanitario de Belgrado, la rama del Comité de Helsinki para los Derechos Humanos, etc.).

En el otoño del año 2005, unas pocas docenas de receptores de estos mensajes comenzaron a responder a las opiniones de Dr. Agan. Algunos expresaban su apoyo, algunos estaban en contra, pero casi todos querían participar en el curso ulterior del debate. Dr. Agan le llamó-a este pequeño grupo, compuesto por escritores activos, periodistas, artistas, cineastas, teóricos de arte, músicos o simplemente amantes de diálogo-, *PLJUS - Prostor ljubavi i slobode* (Espacio de amor y libertad)-en serbio también significa onomatopeya del sonido de dar una bofetada-. Este título conlleva una profunda ironía como la mayoría de los trabajos de este artista. La discusión

⁵²⁰La televisión B92 en la década de los años noventa fue para los miembros de la *Druga o građanska Srbija* (Otra Serbia o Serbia Cívica) la que tomó la actitud firme contra la guerra. Fue la voz de la razón y fuente de información objetiva. Después de la llegada de la democracia y de la salida de Milošević (2000) la opinión mayoritaria consideraba que la guerra la provocaron las fuerzas extranjeras para inducir la desintegración de Yugoslavia. Para muchos, la TV B92 se identificó como el portador y propagador de la política estadounidense.

pública en Internet estaba llena de peleas, insultos y palabras feas, pero fue evidente el deseo de todos los participantes de intercambiar sus puntos de vista y comentarios sobre los acontecimientos en la sociedad y en el arte, obras literarias, las fotografías de autor y dibujos. Las partes más interesantes de la correspondencia interna se enviaban a través de la dirección de correo de Dr. Agan a cientos de otros correos que pertenecían a los que seguían, interpretaban y creaban la escena cultural serbia en realidad. Dr. Agan retiró rápidamente de las listas de correo electrónico a todos aquellos que no deseaban recibir mensajes de él.

Con este proyecto Dr. Agan planteó muchos interrogantes. Este espacio virtual era el lugar perfecto para aquellos que consideraban los medios de comunicación tradicionales corruptos, cerrados y sujetos a la censura.

Sobre la independencia de la radio-televisión B92, testifica la insistencia del director de la página web de la oficina B92 que pidió que @b92.net fuera quitado de la lista de destinatarios de correos electrónicos de la discusión pública de Dr. Agan. Cuando se le preguntó que cuáles eran las direcciones que debían ser eliminadas, el director respondió que todas con la extensión antes mencionada, argumentando que estaba hablando en nombre de todos sus colegas, que no deseaban recibir mensajes de correo electrónico de PLJUS, que en ese momento era nihil@rvkds.net. El director no quiso explicar por qué los usuarios de correos personales no intentaron hacerlo por sí mismos si la naturaleza de internet se lo permite. Este intento de censurar el flujo de información había pasado relativamente sin consecuencias y algunos usuarios de @b92.net sin embargo, decidieron continuar recibiendo correos electrónicos de PLJUS.

A finales del noviembre del año 2005, la cuenta de usuario de Dr. Agan fue cerrada sin ninguna explicación por escrito. Antes de la clausura de la cuenta, Dr. Agan recibió la llamada de un administrador (técnico) de la compañía de internet que le informaba de que no puede indicar los motivos de la cancelación del servicio de correo, pero que los detalles los podría debatir con el director de la empresa.

Este es un ejemplo de la falta de libertad de expresión que no afectaba sólo a Serbia o los países en la transición política.

De Dr. Agan, podemos decir que es un artista libre e independiente. En Serbia, esto es difícil de decir para la mayoría de los artistas, ya que en la ausencia de los

mercados, los artistas recurren a la financiación que proporcionan los fondos de las fundaciones, las que suprimen el derecho del artista a la libertad de expresión, debido a la política de la fundación que financia determinado proyecto.

Con su proyecto de internet, Dr. Agan estaba luchando por el derecho para que el artista sea un individuo independiente que puede libremente expresar sus opiniones sin censura de los grandes donantes, de los medios de comunicación, o la práctica de los críticos de arte que tienden a crear su propia versión de la historia del arte y como parte las grandes exposiciones curatoriales, crea o elimina a los artistas según la necesidad del contexto actual (o el contexto que se desea crear). De este modo, él está luchando por el derecho del artista a ser realmente una persona independiente, creador que se sitúa fuera del sistema y en contra de los que lo intentan impedir.

Dr. Agan en su discurso no perdona a nadie. Para él, el estado actual de las cosas es culpa a las ONG que con su discurso público, obligan al comportamiento humanitario, a igualdad y tolerancia (como si no se tratase de los principios morales generales, lo enfatizan con fuerza en sus medios de comunicación) y la corriente de la *Otra Serbia*⁵²¹, que en la década de los noventa se organiza en la lucha contra Milošević. Después del año 2000, muchos de estos artistas han seguido participando en los proyectos de las fundaciones, las que propagan las ideas de las ONGs mencionadas anteriormente para la promoción y la ganancia personal. A estos otros, Dr. Agan les llama grandes demócratas, promotores de la tolerancia y la europeidad, que saltaron a la fama en los años difíciles de la lucha contra Milošević y después de su partida tomaron todas las funciones del Estado, los que decían en sus discursos que no hay democracia para los adversarios de la democracia. Dr. Agan dijo que en Serbia ser apátrida se había convertido en un negocio, que la democracia se estaba imponiendo con los métodos totalitarios y que los integrantes de la *Otra Serbia* medían su tolerancia con el desprecio por la libertad de pensamiento. La negación de

⁵²¹El término *Druga Srbija* (Otra Serbia) se acuñó inspirado en el título del libro *Druga Srbija* escrito por Ivan Čolović y Aljosa Mimica, y editado por *Beogradski krug* (Círculo Belgradense) y el *Centar za antiratnu akciju* (Centro de Acción contra la Guerra) en el año 1992, en Belgrado. El libro recopila unos 80 discursos pronunciados en los foros públicos. Estos foros, celebrados en los años 1992 y 1993, sirvieron como protesta de una parte de los intelectuales serbios que se postulaban en contra de la dictadura. Se oponían a puntos de vista mediáticos unilaterales, al crecimiento del nacionalismo y, a la guerra. El término *Otra Serbia* se utiliza con el objetivo de separarlos categóricamente de los nacionalistas, populistas y otras opciones militaristas, así como de las opciones del gobierno. En el mismo sentido se utiliza y el término *Gradjanska Srbija* (Serbia civil). La recuperación de las ideas de *Otra Serbia* se inició en el año 2002, cuando el Comité de Helsinki para los Derechos Humanos publicó el libro *Otra Serbia - diez años después (1992-2002)*. Actualmente en Serbia, la guerra en la antigua Yugoslavia, sobre todo, se percibe como el resultado de la fuerte influencia ejercida por las potencias extranjeras. En los años noventa, sin embargo, la guerra se percibía principalmente como efecto de las acciones de los nacionalistas autoritarios. No se puede negar la nobleza y el coraje de la mayoría de los participantes de estos foros, que en los años noventa levantaron su voz en contra de la política de Milošević.

todo lo local y la imposición de los principios occidentales fue el discurso financiado por la mayoría de las ONGs y la televisión independiente B92.

Estas afirmaciones han traído a Dr. Agan acusaciones que le condenan como anti demócrata y nacionalista serbio.

Sostiene que no existe una culpa colectiva (serbia) y que ninguna nación nunca ha logrado parar la guerra. Su impresión es que se ha empleado un enorme potencial intelectual, moral y financiero, para despertar el nazismo en Serbia, que antes no existía, a excepción de brotes esporádicos.

Dr. Agan está luchando contra la ideología neocolonial del capital extranjero y su sistema de valores, condenando cualquier tipo de extremismo, sea el de la izquierda o la derecha. Sostiene que se ha entrado en la coalición sin principios, contra Serbia y con estas declaraciones, se crean enemigos en ambos lados.

Del espacio maltratado de los medios de comunicación se apoderan los representantes extremistas de las dos ideologías enfrentadas, de las ramas del radicalismo serbio de orientación izquierdista o derechista.

Fue ignorado y descalificado por parte de los historiadores del arte y los curadores debido a sus mensajes provocadores y a veces drásticos.

Dr. Agan cree que el lucramiento ideológico, y de carácter crónico en Serbia, casi ha abolido la libertad de las personas para expresar sus opiniones. Él señala que la libertad es su patria y que no forma parte de ningún grupo.

Al debate suscitado por internet se ha unido un grupo de personas dispuestas a dialogar. Dr. Agan ha creado para ellos el *PLJUS*, el espacio virtual de amor y libertad. Dice que el proyecto fue concebido como una historia privada y se convirtió en un foro de la libertad. Ingenioso y no elitista, *PLJUS* presta la oportunidad a diferentes personas a expresar sus puntos de vista y verdades, intercambiar opiniones, ideas y recuerdos.

En este inusual proyecto de arte había palabras feas y sin sentido, pero en los largos textos que los participantes intercambiaban diariamente dominaba la tolerancia que faltaba en la Serbia posterior a Milošević, pero también durante su gobierno.

Este proyecto representaba el espacio libre de toda responsabilidad, parecido al balbuceo de los niños. Los participantes en *PLJUS*, escribían sus historias personales y sus opiniones sobre diversos temas.

Dr. Agan dijo que él no es yugo-nostálgico, pero argumenta que Yugoslavia fue

una comunidad que era más honesta y más consolidada que la actual Europa unificada.

Él señala también a aquellos "defensores de los derechos humanos" que destacan en la incitación al odio, la falta de democracia y la violación de los derechos humanos de sus opositores.

Los textos más importantes de *PLJUS* el artista los presenta al público más extenso, enviándolos a miles de correos electrónicos de los artistas, organizaciones no gubernamentales, periodistas y críticos.

A pesar de ser subestimado o condenado por parte de algunos críticos de arte en Serbia, **Darka Radosavljević**, una historiadora del arte, ya mencionada en esta tesis, no dudó del valor de *PLJUS*. **Radosavljević** cree que *PLJUS* representa un arte tan innovador, que no se puede definir porque **Papić** está haciendo algo que nadie antes que él había trabajado. Este es un tipo de arte conceptual, para cuya definición todavía tenemos que esperar.

Lo neo ortodoxo de este arte, intercalado con lo políticamente incorrecto y el lenguaje callejero, ha facilitado el trabajo de los enemigos de Dr. Argan. Uno de los críticos de arte de Belgrado le ha definido como un ex artista, movido por sus propias frustraciones. El teórico de arte que Dr. Argan critica en sus mensajes sostiene que el *PLJUS* es una obra de arte de mala calidad en cuya esencia residen los ataques a la privacidad de las personas que este trabajo considera irrelevante.

Las declaraciones de Dr. Argan no son nada más vulgares que las conversaciones que diariamente podemos oír en la televisión. Él sostiene que la parte del colectivo de los críticos de arte está cegado por el odio hacia él, como artista que rechaza venderse, que no admite los compromisos y que da a cada uno una razón para odiarlo. Sostiene que los artistas del realismo socialista han reemplazado los “soros realistas”⁵²².

El tema más frecuente de sus críticas es el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado. Esta institución, después del día cinco de octubre del año 2000, prácticamente se fusiona con el Centro para el Arte Contemporáneo, que se fundó en el marco del Fondo para una Sociedad Abierta. Analizando lo que él llama el “comisariado cultural de Soros” Dr. Argan encuentra el argumento a favor de su tesis

⁵²² Soros-realismo es un término que fue utilizado por primera vez por el crítico Miško Šuvaković, y con frecuencia se refiere al trabajo de Milica Tomić, como *xy ungelöst*. El término se refiere a las creaciones artísticas financiadas desde este fondo, que se dedicaba al compromiso social y los temas políticos de la realidad.

de que lo que en Serbia hoy se ofrece como alternativa no se diferencia del sistema de Milošević. Dr. Argan insiste en que en Serbia existen los artistas del círculo de Soros, los que han sido impulsados a ser promotores al servicio de la ideología política. Argumenta que la interpretación de las obras de arte servida por algunos críticos de arte y comisarios se ha convertido en la manipulación política, que la ideología rige los museos de Belgrado y que se exige de los artistas que sean obedientes. El artista afirma que todo se ha convertido en política, que los artistas serbios viven en un espacio político absoluto, que la dedicación al arte en un país sin dinero y mercado se ha transformado en una especie de voto político y que muchos de los artistas están luchando para situarse bajo la protección de los partidos políticos o de uno de los clanes pudientes y que en Serbia no es importante lo que haces sino quién eres y con quién estás. Él, en su determinación de no afiliación, ve una de las causas de ser ignorado y de la desacreditación de su obra artística. El precio que ha pagado para su libertad e independencia, como afirma, es el desprestigio.

“Ja želim renome jer renome je garant za čujnost. A svako ko nešto proizvodi, pa bila to i ideologija, ili umetnost, želi da njegov proizvod dopre do što više ljudi”⁵²³,

escribe Dr. Argan. Muchos miembros del liderazgo cultural que podrían posibilitar el renombre a Dr. Argan, ya no quieren hablar con él y tampoco quieren oír nada sobre él.

“To je kod nas pitanje mentaliteta, ljudi ne vole da razgovaraju sa neistomišljenicima i neki ne žele ni da ih čuju. Umorni su. Radije bi ubili neistomišljenike, nego da se umaraju slušajući ih”⁵²⁴,

dice Dr. Argan en un mensaje de *PLJUS*.

Este artista no es la única víctima de la costumbre de ignorar a los artistas visuales en Serbia.

La nueva élite adquiere las obras de los artistas de la generación de antes de la

⁵²³Versión de la doctoranda: “Yo quiero el renombre, porque él da garantía de la difusión. Y todo aquel que produce algo, incluso si se trata de una ideología, o el arte, quiere que su producto llegue al mayor número posible de gente”. PAPIĆ, Dragan. Blog oficial del artista, 2012. Fuente: <http://nihil.mojblog.rs/p-pljus-lista/14966.html> [consultada 12/8/2012]

⁵²⁴Ibid. Versión de la doctoranda: “Es una cuestión de mentalidad en nuestro país, a la gente no le gusta hablar con los opositores, y algunos no quieren ni oírles. Se cansan. Preferirían matar a los oponentes, que cansarse escuchándolos”.

guerra, entre las dos guerras mundiales y los de la posguerra, artistas reconocidos, laureados de la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia. La sociedad y los coleccionistas particulares todavía no muestran el interés por el arte contemporáneo. Dr. Agan, además, con su actitud polémica, actúa desde los márgenes de un arte que ya está marginado en Serbia. Desde los márgenes, logra enviar a la sociedad una crítica decisiva e inflexible de la inercia artística y política que nadie se atrevió a mostrar públicamente (aunque muchos compartían las ideas).

Su esfuerzo es que el arte proporcione a las personas que no formaban parte de la élite la oportunidad de expresar sus opiniones da esperanzas para la formación de un nuevo clima cultural creado por las personas libres e independientes.

Mostraremos aquí un trabajo ingenioso de Dr. Argan. Se trata del trabajo titulado *BANANACIONALE*, que contiene la frase: *Braćo Srbi, evo vam nove zastave* (*Hermanos serbios, aquí tenéis una nueva bandera*), donde la estrella roja de la bandera de la antigua Yugoslavia se sustituye por una cáscara de plátano, como un símbolo de la decadencia de todo el sistema.



Ilustración 50. Dragan PAPIĆ. *BANANACIONALE* - *Braćo Srbi, evo vam nove zastave* (Hermanos serbios, aquí tenéis una nueva bandera)

1.14 VLADIMIR PERIĆ TALENT⁵²⁵

Vladimir Perić es un creador activo en la escena del arte de Belgrado desde mediados de los años ochenta. Su producción diversificada no está sujeta a la clasificación, la sistematización e interpretación fácil. Abarca la instalación, la fotografía, el vídeo, la música, la tipografía y el diseño. Su práctica artística nace del dadaísmo, el surrealismo, *arte povera* y se dedica a la investigación en el ámbito de los nuevos medios en el arte.

Las instalaciones de **Perić** se basan en coleccionar durante mucho tiempo, en la acumulación de las cosas (generalmente del mismo tipo), de los objetos que encuentra en los mercadillos de segunda mano. Introduce los objetos ordinarios, de uso cotidiano, a menudo con la repetición y sin variación, en sus instalaciones artísticas, dándoles nuevas asociaciones e interpretaciones. Está presente el acercamiento al *ready-made* acompañado con el reciclaje y la reactivación de los elementos antiguos. **Perić** utiliza los recuerdos de la infancia, constantemente vuelve a ella, pero su producción fértil incluye también algunos trabajos que están directamente relacionados con el colapso del sistema de valores y la decadencia de la sociedad. Él combina lo antiguo y los objetos recién creados, producidos en el proceso industrial con los elementos naturales (partes de animales disecados, cráneos, huesos), orgánicos (plumas, cáscaras de huevo, piel, nidos de aves, frutas mutantes y verduras) e inorgánicos (tijeras, balas, juguetes de plástico para niños).

En la foto-instalación *Underground* (1995), **Perić** inventa las posibles etiquetas visuales para el metro, que establecen una conexión entre el espacio urbano y el metro subterráneo como fuente de las actividades oscuras e incluso de la muerte. Los signos representan las variaciones sobre el tema del círculo y el elemento adicional (los pies de topo) que varía en su número y la posición relativa al círculo de metal. Evidentemente hay una referencia al deterioro general de la sociedad, el predominio del “subterráneo” en relación con la vida normal de las personas en Serbia, pero está presente también la solución puramente visual de un problema gráfico, como un posible (aunque aterrador) logo de metro.

⁵²⁵Vladimir PERIĆ Talent (Belgrado, 1962.) Licenciado en Artes Gráficas y Fotografía en la Facultad de Artes Aplicadas de Belgrado. Desde el año 1986, hasta el año 1996 expone bajo el pseudónimo, Talent. Desde el año 1996 hasta el año 2006 expone como miembro de *Talent Factory*. Hoy se presenta bajo su nombre de pila, Vladimir Perić.

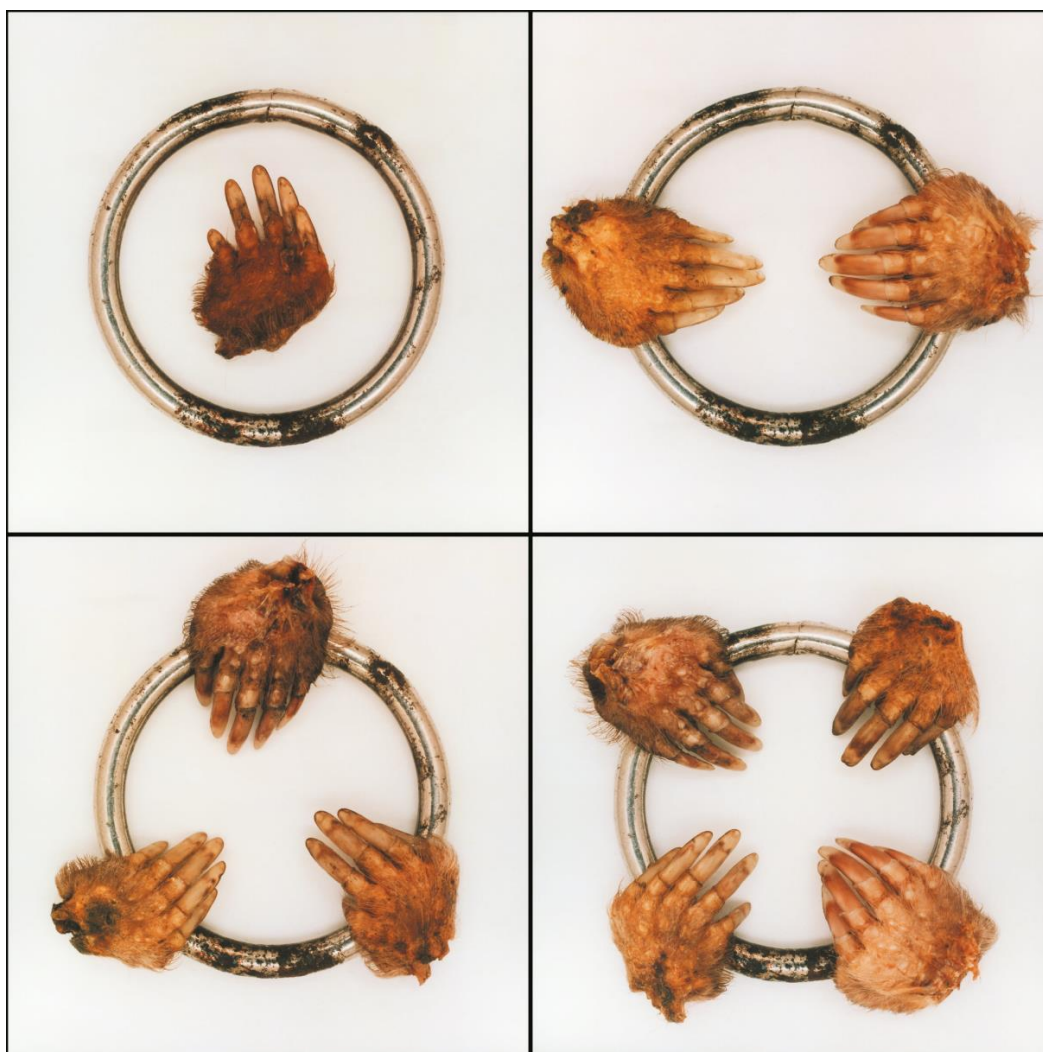


Ilustración 51. Vladimir PERIĆ-TALENT. *Underground*, 1995. Cuatro fotografías en color, los montículos, las banderas. Dimensiones variables. Propiedad del autor

Vladimir Perić (ahora como un miembro de Talent Factory) hace una serie sin fin de papel decorativo 3D de pared, mostrando la repetición de los objetos a los que da títulos diferentes, dependiendo del material utilizado. Los papeles de pared decorativos surgen de los diferentes elementos recogidos siempre en un trabajo, repitiendo sólo un tipo de objetos (colección de cucharas, cuchillas de afeitar, las balas, ralladores de cocina, llaves, herramientas, juguetes de niños, moscas, cabezas de pescado, etc.)

Rad 2D *globus* (Globo 2D) consiste en tijeras de varios tamaños distribuidas sobre la superficie de la pared creando una forma circular. La disposición precisa de las tijeras, organizada bajo el principio de la imagen esquematizada de una bola, está condicionado por el tamaño de las tijeras y varía desde las más pequeñas en el borde

hacia las más grandes en el centro. La superficie bidimensional de la pared sobre la que están colocadas las tijeras crea la impresión de volumen. Si se cambia el punto de vista, cambia también la impresión óptica de tridimensionalidad.

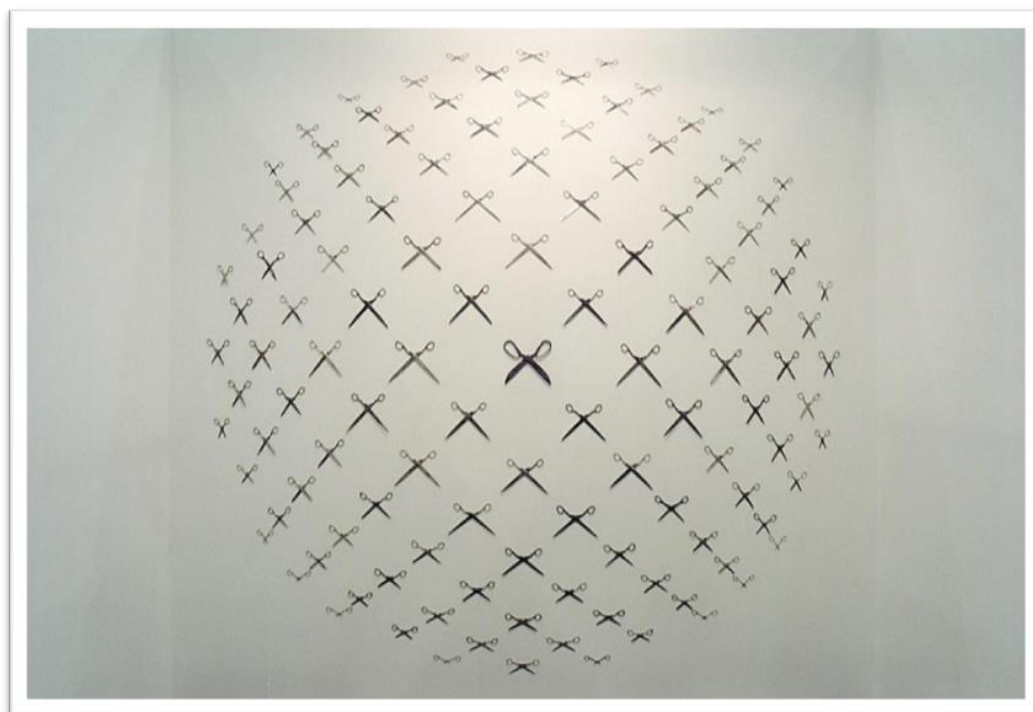


Ilustración 52. Vladimir PERIĆ-TALENT. *2D globus* (globo 2D), 2005. 26. Salón de Octubre, Belgrado. Dimensiones variables

1.15 BILJANA DJURDJEVIĆ⁵²⁶

Biljana Djurdjević se ha formado durante los años noventa, perteneciendo al círculo de jóvenes artistas, que buscaban reafirmar la pintura figurativa en Serbia.

Desde su primera exposición individual celebrada en el año 1998, **Biljana Djurdjević** desarrolla una actitud artística coherente de estructura poética reconocible. A través de su obra, la artista indaga los fenómenos esenciales; el drama de la identidad y su frustración arrolladora, los traumas, sus angustias, el miedo y la violencia.

⁵²⁶Véase nota de pie nº 121.

Los cuadros de **Biljana** se basan en el estudio de la pintura clásica renacentista, barroca y en el clasicismo. La superficie del cuadro le sirve como un escenario en el que se plasman escenas congeladas pero en tensión, acentuando la incertidumbre y alerta.

El modo de trabajo de la artista es estudioso, se entrega plenamente a sus pinturas hasta el agotamiento. El proceso de creación de un cuadro es largo, hasta de dos años y medio. Cada detalle se planea meticulosamente utilizando el dibujo al carboncillo sobre lienzo, buscando exhaustivamente su lugar exacto, para al final ser pintado como parte de la composición total. La artista busca sus ideas e inspiraciones en la literatura. En esos valores perdurables y espirituales que no están sujetos a los cambios de moda y a las tendencias. Sus temas son eternos desde los tiempos bíblicos, como por ejemplo la serie *Sedam smrtnih grehova* (Los siete pecados capitales), aunque siempre vinculados a lo contemporáneo y personal, como el miedo (miedo a la revisión médica, el miedo al dentista), la infancia-adolescencia (el proceso violento de crecer y madurar). Algunas de las claves para leer las ideas creativas de **Biljana Djurdjević** se pueden encontrar en la literatura clásica, la música y la poesía cuyos símbolos y emblemas otorgan a su arte el atributo de lo enigmático, de las situaciones y lugares místicos y eliminan cualquier opción de indiferencia hacia su pintura. Dado que le son cercanas las formas de la historia del arte, de la tradición pictórica y los esquemas iconográficos de los maestros del pasado, ella los traduce y lleva al campo narrativo y emotivo de sus creaciones.

Se puede decir que esta mística simbólica de múltiples capas se convierte en el sello de su arte. Con estas características es evidente su actitud comprometida y el diálogo agudo dentro del contexto del tiempo y sus complicadas normas sociales y éticas.

En el cuadro *Stomatološko društvo* (Sociedad Dental) del año 1998, ejecutado según el modelo de los retratos del grupo de los gremios holandeses del siglo XVI, la violencia como la imagen central no se presenta claramente pero se intuye. Los cuerpos robustos y amenazantes de los hombres -dentistas- que son representados como carniceros o trabajadores del depósito de cadáveres, se doblan hacia el espectador -lo que parece una imagen que indica el miedo infantil al dentista, que se funda en el temor a un dolor posible-. Esta imagen puede ser entendida en el contexto de un miedo universal de dolor, así como en la relación con el contexto de

la década dolorosa de los años noventa y de la dominación de la violencia masculina (guerra) que en estas condiciones consigue implantarse como dominante dentro de la sociedad.

Lo que es aún más característico de la obra de **Biljana Djurdjević** de este período es el hecho de que al espectador se le impide el encuentro con los ojos de los personajes de los cuadros o el enmascaramiento de una mirada directa como en el cuadro mencionado, donde tres de los cuatro personajes están presentados con las máscaras semitransparentes, lo que adicionalmente distorsiona el rostro del ejecutor de una acción dolorosa y aumenta la sensación de angustia en el espectador.



Ilustración 53. Biljana DJURDJEVIĆ. *Stomatološko društvo* (Sociedad Dental), 1996-1998. Óleo sobre lienzo, 230x320 cm. Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado

1.16 GRUPO FIA⁵²⁷

El grupo artístico FIA realiza un proyecto integral que fue publicado por la imprenta *Publikum* de Belgrado. Se trata de una publicación titulada *Kalendar nove umjetnosti i savremenog društva* (El calendario del arte emergente y la vida contemporánea). Durante los años, el proyecto se ha convertido en una producción multimedia que emplea diferentes medios y mecanismos de la comunicación. Hasta el momento, se han reproducido en la impresión de alta calidad más de 200 reproducciones de las obras originales de más de cien artistas nacionales, los consagrados y también de los artistas emergentes. De acuerdo con el concepto, cada nuevo calendario tiene un tema diferente, un tipo diferente de fotografía, del diseño y del diseño 3D y la promoción del calendario en sí está concebida como un acontecimiento artístico único. *Los Calendarios del arte emergente* son uno de los pocos proyectos culturales iniciados durante la guerra en Yugoslavia, los que con éxito y a gran escala están todavía en marcha.

Se trata de los calendarios, como una forma de investigación, en los que todos los años desde el año 1993 se crea el Calendario con un nuevo concepto, tema y forma. Los calendarios no sirven solamente para la promoción del artista o de la imprenta, sino que su misión es la preservación y promoción de la cultura y el arte local.

El nombre se originó a partir del lema bajo cuyo nombre durante los años veinte editaba en Belgrado la revista *Zenit*⁵²⁸. La publicación se dedicaba al arte emergente y la vida contemporánea. Este es el concepto que los autores del proyecto reconocen como su consigna. El proyecto fue forjado siguiendo una actitud activa ante la realidad, la que se presentaba durante la década de los años noventa en Serbia. La intención del grupo artístico FIA era crear un producto en forma de un calendario que

⁵²⁷El grupo artístico FIA es un equipo creativo y de producción, fundado en el año 1989, que consta de Djordje Milekić, Stanislav Šarp y Nada Rajčić. FIA se dedica a los proyectos dentro del campo del arte, diseño y fotografía, los que realizan en cooperación con numerosos colaboradores. Sus proyectos, a menudo a gran escala, se caracterizan por las ideas y conceptos creativos que combinan con éxito las visiones individuales y las de las instituciones. Utilizando la prensa y otros medios de comunicación para lograr la comunicación con un público más amplio, el grupo ha creado y promovido una serie de auténticos proyectos culturales: una revista de arte galardonada en varias ocasiones *L'IMPOSSIBLE*, el proyecto de los calendarios artísticos de *Publikum*, las acciones anti bélicas, *DOSTA!* (¡BASTA!), *(NE)MOGUĆE* ((IM)POSIBLE), el proyecto multimedia *FOTOGRAFIJA – obeležavanje 150 godina otkrića fotografije* (FOTOGRAFÍA – señalando los 150 años del descubrimiento de la fotografía). Estos proyectos son unos de los más importantes realizados en Serbia durante los años noventa. El grupo artístico FIA, trabaja en Belgrado y en Nueva York.

⁵²⁸Véase nota de pie nº 392.

no fuera uno de los habituales indicadores del tiempo presente sino una crónica única en forma de historias sobre Belgrado y Serbia.

El proyecto fue iniciado en el año 1993 con la primera presentación pública ya en el año 1995. Alrededor de este proyecto, que se configura como un lugar atractivo para la expresión de muchos artistas, se reúnen una serie de autores que aquí desarrollan completamente su propia imaginación, superando los temas dados y la forma de un calendario anual, lo que será el caso en todas las ediciones posteriores de este calendario.

De la monografía *Calendarios del arte emergente y la vida contemporánea* descubrimos que *Publikum kalendar* (Calendario de Publikum -el nombre de la imprenta-) para el año 1993 tiene el nombre *Nemoguće* (Imposible) y contrapone la despreocupación de los años ochenta a la atroz realidad de los años noventa.

El calendario para el año 1994, llamado *L'Impossible*, habla de la época de la desaparición de todos los valores de la sociedad civil, el declive de las instituciones culturales estatales en Serbia en los años noventa, y se dedica a la idea imposible de abrir un museo dedicado a la fotografía en Belgrado.

El calendario para el año 1995, titulado *Život u pokretu*, (La vida en movimiento) está marcado por los tiempos de hiperinflación y las estanterías vacías en los supermercados. La vida en Serbia estaba llena de situaciones caóticas, por lo que las fotos en el calendario están hechas con *collage* y fotomontaje para representar la vida en movimiento.

El calendario de *Publikum* para el año 1996, llamado *Nadrealizam – Optimizam*, (Surrealismo – Optimismo), publica una colección de retratos de celebridades y personajes anónimos, que a pesar de la atmósfera surrealista en Belgrado en la década de los años noventa, tuvieron el coraje de ser optimistas. El año 1996, fue un año de un optimismo renovado, expresado a través de protestas civiles, los silbatos y sonidos de cacerolas golpeadas en las calles.

El calendario para el año 1997, se llama *Balkanski ples* (La danza balcánica) y artísticamente se conecta con las protestas, dando impulso al retorno del *rock and roll* (y cultura urbana) y la cultura *pop* dentro de las corrientes de la sociedad. Es una

recopilación de fotos de las bandas y músicos de Belgrado que marcaron los años noventa.

El calendario para el año 1998 se titula, *Idiot* (Idiota) y se refiere al tipo de cámara que automáticamente determina la exposición, apertura, enfoque automático y por sí sola rebobina la película. Desde el año 1991 hasta 1997 el polémico artista **Dragan Papić** produce decenas de miles de fotografías, y en este calendario publica las fotografías de esta época, en forma de una historia íntima bajo el título, *Ratni dnevnik dezertera* (El diario de guerra de un desertor), una crónica fotográfica que habla del espíritu de los tiempos y representa un reflejo de la indignación del artista por esta guerra innecesaria. Este proyecto/calendario, titulado *Idiota* fue presentado al público en el año 1998 en el abandonado espacio del Centro Memorial Museo 25 de Mayo, en el barrio de élite de Belgrado, construido para almacenar las decoraciones, regalos y otros símbolos de poder del ex presidente yugoslavo, Josip Broz Tito. Este museo es sólo una parte de un gran monumento que Tito había construido durante su vida. En los años posteriores a su muerte, el museo pierde gradualmente su importancia y con la desintegración de Yugoslavia ha dejado de funcionar por completo. Como el propio Tito, el museo ha sido un símbolo de Yugoslavia. Millones de personas durante la vida del presidente visitaron éste edificio. Después de todo lo ocurrido en el territorio de la ex Yugoslavia, la mayoría de las personas renuncian a la idea de Yugoslavia y Tito, por lo que el museo tampoco tuvo mejor suerte.

El calendario para el año 1999, *Fatamorgana* (Espejismo) describe la vida en Serbia en la que todo era la ilusión, alucinación, engaño, farsa, mentira, fraude y delirio. Lo único real eran los bombardeos de la OTAN.

El calendario para el año 2000, se llama *Ožičeni čovek* (El hombre alambrado) señala por una parte a una civilización que está cercada con alambre de púas de diversas prohibiciones y vigilancias, controlada y grabada por cámaras y por otro lado habla de los cables a través de los que viajan las informaciones, los impulsos electrónicos y magnéticos. Las fotos serigrafías, el diseño y la tipografía original están realizadas por el grupo *Talent Factory* (Dejan Momčilović y Vladimir Perić).

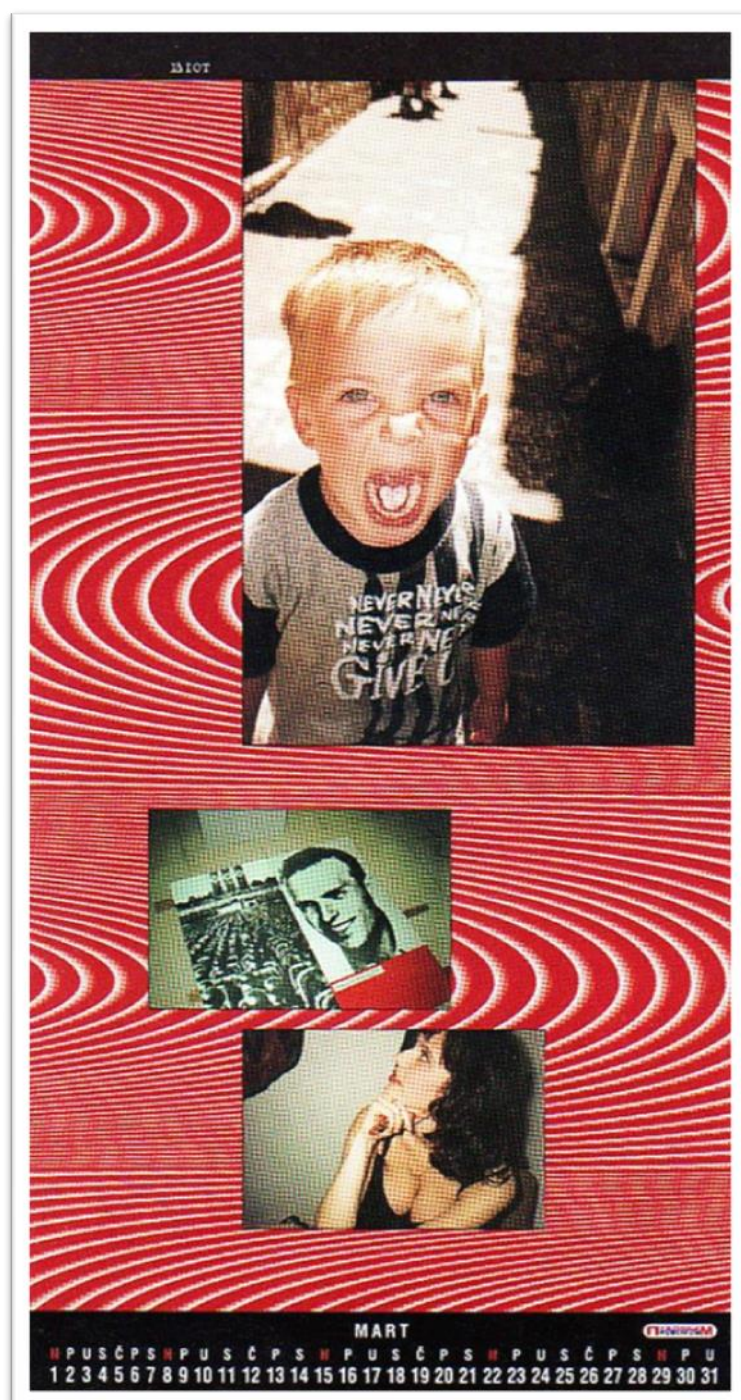


Ilustración 54. Dragan PAPIĆ. *Idiot* (Idiota), 1998. Del calendario *Publikum*. Fotografía

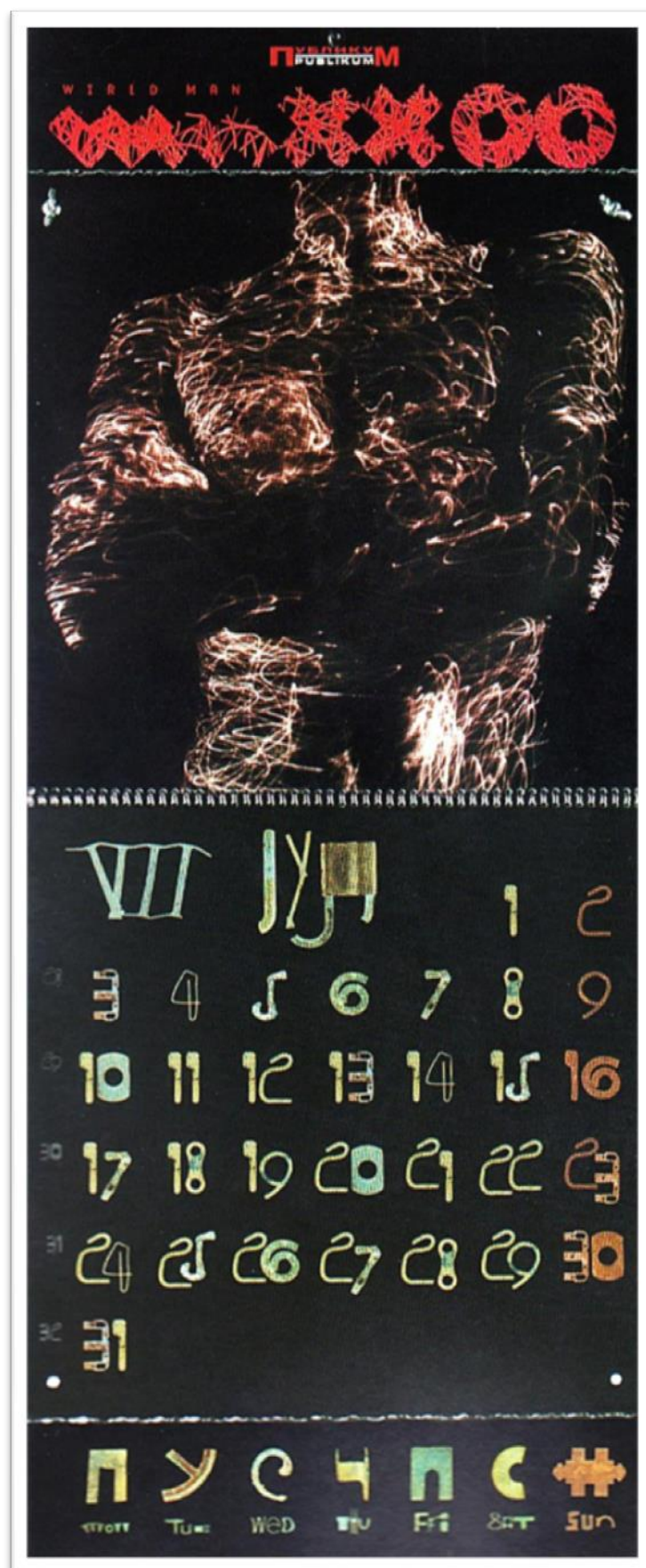


Ilustración 55. TALENT Factory. *Ožičeni čovk* (El hombre alambrado), 2000. Del calendario *Publikum*. Fotografía

El calendario para el año 2001, bajo el nombre *Antizid* (Antimuro) por primera vez publica imágenes de artistas internacionales y con ello inicia el intercambio de energía entre el mundo y el nuevo espíritu de Belgrado. Después de la caída de Milošević, Belgrado se abre y de este modo simbólicamente cae el “muro serbio”, lo que permite la comunicación tan deseada con el mundo.

El calendario para el año 2002, titulado *Život* (La vida) se centra en la temática de la liberación del claustrofóbico pasado y de los cercos de una realidad impuesta, y sobre todo la liberación y florecimiento de la creatividad. Un grupo de jóvenes artistas, fotógrafos y diseñadores que crecieron durante los turbulentos años noventa en Serbia, unieron sus fuerzas en este proyecto con la misión de la defensa de la vida y el derecho al futuro. Su deseo y su necesidad de creatividad lograron derrotar a las fuerzas del caos en Serbia (al menos en el calendario).

El calendario *Publikum* es un proyecto artístico aunque tiene igualmente la función práctica de un calendario que muestra fechas. Presenta también un debate público sobre las cuestiones sociales, culturales y políticas. En realidad, él es un *happening*, la promoción pública del calendario siempre ha tenido los elementos de *performance* o *happening* en su realización, como también el simbolismo del lugar y edificio donde se mostraba. Es un proyecto de diálogo público, de las historias personales de sus creadores y el deseo y la esperanza de un cambio.

Los calendarios de *Publikum*, como un proyecto multidisciplinario, además tienen la misión cultural y educativa. Su fin no es sólo reproducir los cuadros artísticos como unos fenómenos estéticos sino que traen una nueva mirada sobre el calendario; no es un mero indicador de la época, sino un medio de comunicación entre los artistas y el público. Durante los últimos veinte años los calendarios de *Publikum* no han medido sólo el tiempo, además lo han marcado, señalando los puntos calves de la sociedad, llamando al despertar. Después de la primera promoción de la década de los años noventa, y una serie de experimentos con varios autores, medios, contenidos y formas, los calendarios más recientes de *Publikum*, como proyectos modificados dentro de las ideas únicas de la innovación y la creatividad en el mundo, están yendo más allá de los límites entre éste y Serbia.

El calendario de *Publikum* es un producto sin ánimo de lucro que nunca estaba a la venta. Sus ediciones limitadas fueron donadas a las instituciones y personalidades del mundo de las artes, la cultura y los medios de comunicación en el país y en el extranjero. La misión de una creación artística así fue liberada y lanzada al mundo, así como las ideas de los artistas que han participado en su ejecución.

1.17 ZORAN PANTELIĆ⁵²⁹ Y LA ASOCIACIÓN APSOLUTNO⁵³⁰

La Asociación Apsolutno (Absolutamente) formada por **Zoran Pentelić**, Dragan Rakić, Bojana Petrić i Dragan Miletić, desde mediados de los años noventa, basa su trabajo en la idea de “absolutamente ahora y aquí” comenzando a desarrollar su proyecto colectivo en respuesta a los estímulos sociales, culturales e históricos en el entorno actual en que se crea. La Asociación se centra en los puntos generales de la sociedad que, debido a las dificultades de la vida en Serbia, se han convertido en corrientes marginales y ya no se ven como algo inusual, interesante y digno de las prácticas artísticas. Los proyectos de la Asociación giran en torno a los hechos sociales corrientes, desde la “nueva arquitectura urbana” de los tiempos de Milošević (quioscos que aparecen durante la noche en un gran número, completamente ilegales y desaparecen de la misma forma, almacenes militares, etc.), a través de los medios de comunicación (como los inicios de los noticiarios), hasta los hechos políticos

⁵²⁹Zoran PANTELIĆ (? , 1966.) Licenciado en Bellas Artes en el año 1991. Termina el máster universitario en el año 1995, en la Facultad de Bellas Artes, en Novi Sad. Asistió a la Escuela de Educación en Medios de Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales en Liubliana en el año 2001. Artista independiente, desde el año 1992. Funda la Asociación Apsolutno (Absolutamente), en el año 1993. Se trata del colectivo que durante los años noventa actúa en el campo de los proyectos artísticos interdisciplinarios y pluralismo mediático. Desde el año 1995, participa en numerosos simposios y conferencias internacionales dedicadas a la cultura de los nuevos medios de comunicación, y como profesor visitante en las universidades de toda Europa. En el año 2000 funda *Centar za nove medije_kuda.org* (Centro para nuevos medios_kuda.org) colectivo dedicado a las nuevas tecnologías, el arte, el activismo y la política. Paralelamente participa en el trabajo de varios comités y grupos de asesoramiento y casas editoriales que se ocupan de los medios de comunicación y la práctica del arte contemporáneo (DATA browser, University of Plymouth). Desde el año 2005 es profesor en la Academia de Bellas Artes en Novi Sad en la asignatura de Medios de Comunicación, como profesor a tiempo parcial.

⁵³⁰La asociación APSOLUTNO (Absolutamente) fue fundada en el año 1993, en Novi Sad, bajo el nombre *Apsolutno Skulpturalno* (Absolutamente Escultural). Los fundadores fueron Zoran Pantelić y Rastislav Škulec. En el año 1995, en Viena, el colectivo cambia el nombre por Asociación APSOLUTNO (Absolutamente) compuesta por Zoran Pantelić, Dragan Rakić, Bojana Petrić i Dragan Miletić. Durante los años noventa actúa dentro del campo de los proyectos interdisciplinarios y el pluralismo mediático. La producción de la Asociación APSOLUTNO, surge del campo de las artes plásticas, para dedicarse con el tiempo, a la investigación que involucra aspectos sociales, políticos y culturales. La producción del colectivo APSOLUTNO firma sin especificar los nombres de los artistas integrantes del colectivo. El trabajo de la asociación se desarrolla y presenta, también en los festivales internacionales de arte y galerías de todo el mundo: Berlín, París, Budapest, Wrocław, Hiroshima, San Francisco, Viena, Fráncfort, Nueva York, etc.

(como lo son las nuevas fronteras de las repúblicas divididas de la antigua Yugoslavia). Esta asociación artística en la segunda mitad de los años noventa se va a convertir en la organización clave para el ámbito artístico de Serbia por su abandono decisivo del mundo cerrado del arte y por su entrada en el espacio público y mediático. La asociación trabaja paralelamente en los trabajos *site-specific*⁵³¹ y la investigación de las nuevas posibilidades de la tecnología informática y conexiones y comunicaciones electrónicas, lo que fue un logro pionero en el campo de las artes, que se ocupaba de los nuevos medios en los años noventa en Serbia. Todo el proyecto de la segunda mitad de los años noventa se refiere a la cuenta atrás hasta la llegada del nuevo milenio.

El vídeo *Dobro veče* (Buenas Noches) del año 1996, en cooperación con el director de cine Aleksandar Davić, muestra las secuencias del inicio de un programa informativo en diferentes idiomas. Se trata de una repetición rutinaria del saludo -buenas noches-, pronunciada por los locutores de varios programas informativos, en diferentes idiomas, compuestos rítmicamente a través de los cortes durante el montaje del vídeo.

El programa informativo en Serbia durante los años noventa fue manipulado por el régimen de Milošević. El espacio mediático se utilizaba para los informes orquestados que se emitían al público, siempre favorables al régimen en el poder y sus intereses. Estas noticias no se centraban tanto en los acontecimientos bélicos, sino que daban las interpretaciones con el fin de justificar la política de Milošević y las críticas de todos los otros factores en el conflicto.

En respuesta a esto, muchos mítines y reuniones tenían consignas y dibujos que criticaban la televisión como un sistema de manipulación en algunos casos y los aparatos de televisión –televisores-, fueron destruidos ceremoniosamente. Los manifestantes producían un ruido ensordecedor con todos los métodos disponibles y de este modo simbólicamente ahogaban la “voz del régimen”. Para los círculos que estaban en la oposición al régimen de Milošević en Yugoslavia en los años noventa,

⁵³¹El denominado *site-specific* es la clase de arte donde el producto artístico se crea para un espacio específico. Por lo general, el artista utiliza como punto de partida un lugar específico donde desarrollará su proyecto artístico, y según las características del lugar el artista planifica y ejecuta la obra. El término fue creado por el artista de California, Robert Irwin, pero en realidad fue utilizado por primera vez a mediados de los años setenta por escultores jóvenes como Patricia Johanson, Dennis Oppenheim y Athena Tacha. El arte ambiental, *site-specific* fue descrito por primera vez como un movimiento en las obras de *New Directions in Environmental Art, Landscape Architecture*, enero de 1977, de la crítica de arquitectura, Catherine Howett y *Art Outdoors, In and Out of the Public Domain, Studio International*, marzo-abril de 1977, de la crítica Lucy Lippard.

el programa de noticias de la televisión estatal, llamado *Dnevnik 2* (Noticias 2), era el sinónimo de represión y manipulación ideológica. La obra *Buenas Noches* en el contexto local se asocia con el momento de inicio de las noticias emitidas por la televisión estatal y su boicot masivo por los ciudadanos de Serbia. Apunta a una imagen universal de la autoridad que a través de los medios visuales informa de lo indispensable, de las prohibiciones y las leyes del Estado, avisándonos del poder del régimen. Envía el mensaje visual globalmente unificado (locutores de la televisión de noticias), acompañado con el saludo idéntico en todo el mundo -buenas noches-. Dimensiones performativas de la frase que por lo general se reduce a una forma de saludo aquí adquieren el carácter de anunciar una serie de desgracias y accidentes de los que los noticiarios están repletos.

Una parte considerable de la escena local del arte de los años noventa practicaba el escapismo activo, creando las realidades paralelas ficticias muy íntimas que no se habrían originado sin la influencia de la insoportable realidad de estos años. La realidad existencial de los años noventa en Serbia a veces superaba a la ficción misma. Algunos grupos de arte como Led Art, llevaban a cabo las acciones directas, fundamentalmente de carácter de protesta, mientras que la asociación Apsolutno estaba totalmente dedicada a interpretar la realidad a través de los recursos conceptuales, así como con las estrategias adecuadas espaciales y mediáticas. Para tratar con el lenguaje de la televisión han trabajado con las muestras de los programas de televisión como materia prima para el experimento.

En este trabajo se aborda el problema de la globalización, que produce una imagen mediática relativamente similar en todo el planeta y la relación de la imagen de la televisión (que es informativa y transitoria) y el vídeo (que manipula la imagen televisiva, dándole contexto ideológico). Con el tema de las imágenes mediáticas de la guerra se plantea la cuestión de la información, en qué medida los programas de noticias (des)informan sobre la realidad de la guerra. El potencial simbólico que se revela en este trabajo se refiere a la manera en que la televisión se pone al servicio de los aparatos ideológicos.



Ilustración 56. Asociación APSOLUTNO, *Dobro veče* (Buenas Noches), 1996. Vídeo 8'.
Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado

1.18 GRUPO LED ART⁵³²

Led Art (Arte congelado) es el proyecto de una práctica artística provocadora sobre la ideología y la política de la sociedad y cultura en Serbia durante los años noventa del siglo XX. **Led Art** es un grupo (movimiento) que se dedica a las acciones artísticas comprometidas que se desarrollan en la dramática frontera entre arte, ideología, política y existencia cotidiana. El iniciador del movimiento es el artista **Nikola Džafo**⁵³³, en el año 1993. En el grupo han colaborado numerosos cooperantes, artistas, amigos y periodistas. El concepto de Led Art fue concebido como un proyecto de arte cínico y alegórico en los tiempos de crisis, de su congelación en la sociedad de Serbia. El grupo actúa en unas condiciones sociales complejas, marcadas por la desintegración de la antigua Yugoslavia y su sistema socialista de economía autogestionaria, en las condiciones de la política de Milošević, en las circunstancias de las manifestaciones civiles contra el mencionado régimen hasta el establecimiento de la transición post-socialista, reformista-liberal. La actividad del grupo se centra en la orientación específica hacia la realidad social.

⁵³²Véase nota de pie nº 190.

⁵³³Véase nota de pie nº 135.

El trabajo del grupo **Led Art** se centra en trasladar las actividades artísticas fuera de las instituciones estatales y los lugares de exposición habituales -museos y galerías- y se orienta hacia al arte callejero (acciones), que capta más atención, obtiene una audiencia más grande y por lo tanto es más atractiva para los medios y que cuenta con más recursos de promoción. El grupo se sirve de dispositivos artísticos atípicos que atraen mayor atención del público, provocan su reacción más rápida, dejan una marca en el tiempo y el espacio. Sus trabajos son de carácter transitorio, utilizan los materiales efímeros que sirven al propósito de sus acciones en la calle y se preservan sólo como un vídeo o una documentación fotográfica. Esta forma de actividad artística es característica sólo para los entornos urbanos de las grandes ciudades donde se perciben con mayor claridad los efectos reales de lo devastador de la política, la pobreza, la decadencia y la muerte.

Sus reacciones a las condiciones sociales están relacionadas con los procesos y fenómenos sociales e ideológicos diarios como: drama de la guerra, la destrucción de las ciudades, el crimen, la hiperinflación, el hambre, la pobreza, la supervivencia, la muerte, la cultura *kitsch* y la ecología/vertederos, que está garantizando en la actualidad el sentido de su trabajo.

Los miembros del grupo, incluyendo los permanentes y temporales, no son necesariamente artistas sino también arquitectos, escritores e incluso algunas profesiones liberales fuera de las actividades humanísticas.

El lema casi universal del arte comprometido (políticamente crítico) en los años noventa en Serbia era que no se debe rechazar la cultura contemporánea -no importa cuán destructiva, engañosa, e incluso anticultural y anti civilizatoria sea durante la guerra, creada sobre el genocidio, en aislamiento internacional absoluto, y en las circunstancias extremas de bombardeos-, sino que se tiene que construir sobre una nueva base, se deben instaurar los nuevos objetivos y que se debe expresar por otros medios y formas adecuados para esta situación.

Los miembros de grupo Led Art, no tenían la intención de hablar en nombre de toda la nación pero sin duda tenían la intención de hablar en nombre del colectivo descartado (artístico o cualquier persona que haya participado en las acciones y ha compartido el destino de este grupo).

El activismo urbano de Led art (Arte congelado)

Los años noventa han traído a Serbia como uno de los principales resultados la revisión de todas las áreas de la existencia humana. En una entrevista con **Nikola Džafó** averiguamos que el Fondo para una Sociedad Abierta (George Soros) fue un financiador principal de los trabajos del **grupo Led Art**. El grupo ha contado con el apoyo de la televisión B92 en su promoción pública y por lo tanto adquieren la condición de los artistas en activo que se preocupan por el destino de su país. Con la desintegración del *Gradjanski Savez Srbije*⁵³⁴ (Alianza Cívica de Serbia - la opción política de la oposición), en tres corrientes, esta iniciativa artística pierde la capacidad de ofrecer su trabajo como parte de una plataforma política cultural a la que representa. Debido a la fragmentación de la oposición en Serbia en los años noventa, **Džafó** comienza a abogar por la supervivencia del grupo de arte como motor para una salida de la situación actual. La pregunta principal que se hacía el grupo es: ¿Se debe crear en las condiciones de guerra? ¿Si se continúa con el trabajo, qué camino hay que tomar? **Džafó** como uno de los fundadores del grupo cree que la respuesta a esta cuestión es que se debe detener la actividad artística (él en el año 1990, abandona su práctica habitual de la pintura) y tomar la responsabilidad civil y artística en las acciones públicas.

El grupo **Led Art** se dirige en dos direcciones: una que representa los objetos hechos para la exposición prolongada al frío (la idea del museo en los refrigeradores), y otra son las obras que fueron heladas para ser expuestas en la calle, donde se derriten (mueren, desaparecen).

La primera actuación del grupo fue en Belgrado, los días 15 y 16 de mayo del año 1993, bajo el nombre de *Zamrznuta umetnost* (Arte congelado). La exposición se llevó a cabo en una cámara frigorífica estacionada frente a la Galería de la Casa de la Juventud en Belgrado en el centro de la ciudad. Todo el evento lo transmitía en directo la televisión B92. Los visitantes entraban al museo refrigerador, en grupos de 10 personas. En la entrada les esperaban los abrigo militares para que pudieran aguantar la temperatura de -20 °C, donde bajo el ruido constante de generadores se exponían las piezas artísticas. Todo estaba helado, la bandera de la antigua

⁵³⁴ *Gradjanski savez Srbije* (Alianza Cívica de Serbia) fue un partido parlamentario de orientación liberal, fundado en el año 1992. Desde el principio de la crisis en la antigua Yugoslavia, el partido abogaba por evitar el conflicto y desintegración del país, apoyaba consecuentemente la orientación antibélica y antinacionalista.

Yugoslavia con una estrella de cinco puntas que sobresalía de un barril congelado negro, unas góndolas venecianas en el canal congelado, pantallas, impresoras, polveras, incluso un par de zapatos congelados. El proyecto reunía veinticinco artistas, de manera espontánea, que actuaron sin una idea muy preparada y teóricamente preconcebida. Los artistas se hacían cargo de representar la situación en Serbia, todo estaba congelado para la hibernación, muriendo. Durante la noche se produjo una avería del funcionamiento del camión-refrigerador. El problema no se pudo solucionar por la falta de repuestos. Por la mañana, 16 de mayo, los objetos congelados, previstos para la colección permanente de arte congelado, se debían sacar a la calle y dejar que se derritieran.

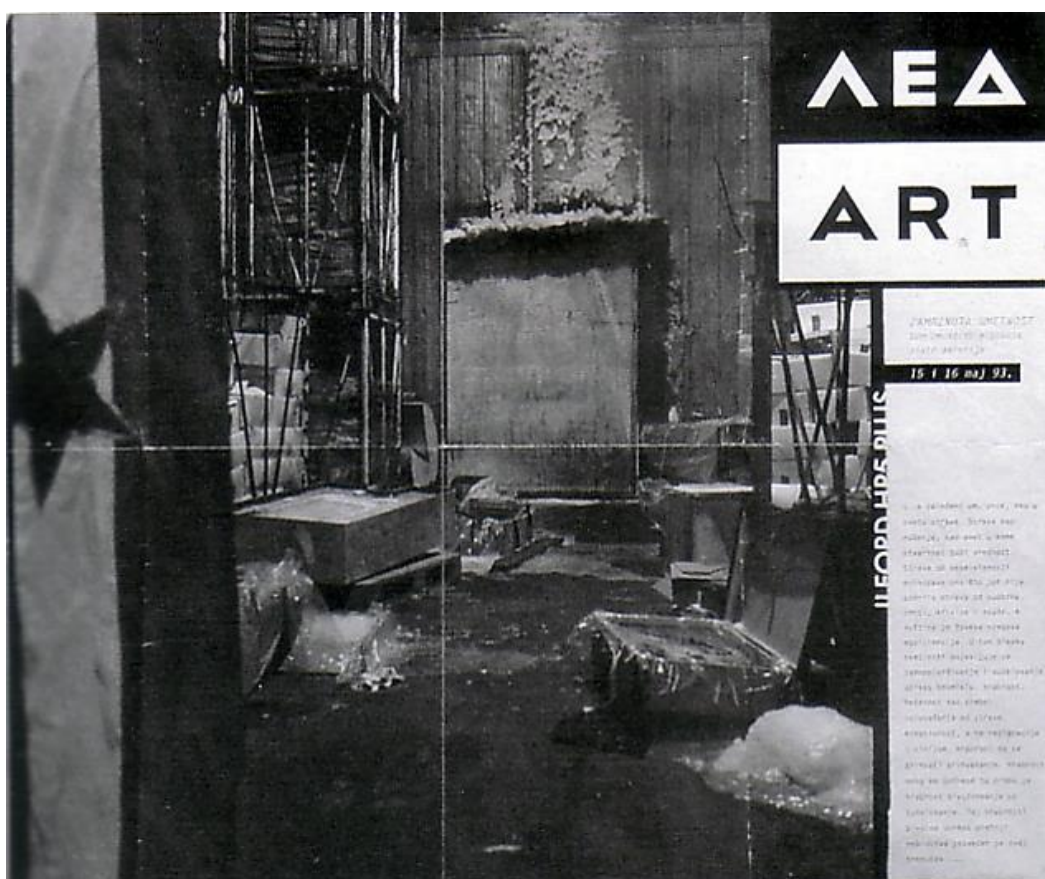


Ilustración 57. Grupo Led Art, Cartel *Arte congelado*, 1993.

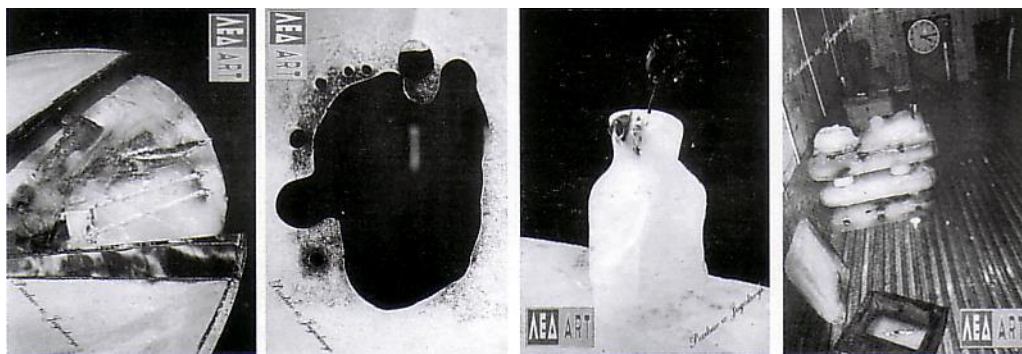


Ilustración 58. Grupo Led Art, Tarjetas postales, 1993.



Ilustración 59. Grupo Led Art: Jovan ČEKIĆ. *Summertime Blues*, 1993. Hielo, zapatillas.
40x40x10cm

Llama la atención que **Led Art** actúa utilizando un tipo de arte simbólico -el espejo congelado del arte serbio helado-. Su arte congelado aparece como equivalente de la fría realidad de los tiempos de la miseria generalizada, de subsistencia. **Led Art** en sus numerosas acciones hace hincapié en sus mensajes antibélicos y anti-nacionalistas. Junto con eso, el mismo nombre del grupo sugiere lo que también confirman sus acciones y actividades, un fuerte interés por los temas ambientales, la contaminación (el mundo físico y espiritual), la destrucción de la naturaleza como metáforas de la destrucción de la cultura y el arte.

1.19 GRUPO ŠKART⁵³⁵

En el año 1992, **Raša Todosijević**⁵³⁶ lanza el proyecto *Privatno - Javno* (Privado–Público). Se trataba de un ambicioso intento de reubicación del arte de los espacios públicos a los domicilios de los artistas y amantes del arte. **Todosijević** para la ocasión ha ofrecido también los trabajos de los artistas extranjeros de su colección. En este momento, en el contexto de la exposición, por primera vez aparece independiente el **grupo Škart**. El grupo está formado por Dragan Protić y Djordje Balzamović, quienes en el año 1992, empiezan al unísono con la fotógrafa Vesna Pavlović con la acción llamada *Tuge* (Tristezas), en el marco de que en diferentes lugares a los transeúntes se les entregan poemas impresos en tarjetones de cartón. Los poemas, que siempre han estado a medio camino entre las observaciones precisas y una patética graciosa, resaltan la actitud de resistencia activa en relación con la recurrencia de la euforia nacionalista, y en relación a la renuncia a formar una posición crítica en una sociedad anestesiada y cerrada, a través de los casi olvidados sentimientos de empatía y solidaridad.

Por ejemplo, el poema *Tuga potencijalnog putnika* (Tristeza de un pasajero potencial) fue repartido en la estación de trenes. *Tuga potencijalnog povrća* (Tristeza de una verdura potencial), en el mercado. Y, el poema *Tuga potencijalnog povratka* (Tristeza de un retorno potencial) se envió por correo a los conocidos que se contaban entre los cientos de miles que habían salido de Serbia. Este proyecto de dos años aportaba una nota sensible, que faltaba tanto en la sociedad como en el mundo artístico. En pocas palabras, ha mostrado una posibilidad de apertura al honesto sentimiento de tristeza en los tiempos tan tristes.

Preguntamos a los miembros del grupo, si la acción *Tristezas* fue ideada como una interacción con la gente de la calle. El grupo contesta:

La acción consistía en una asignación de las *Tristezas*. Yo escribía el *Diario de las Tristezas* y después las otorgaba a diferentes personas en diferentes contextos. Si se trataba de la *Tristeza del pasajero*, lo hacía en la estación de trenes, en los vagones vacíos y los daba a los guardagujas. Si se trataba de la *Tristeza de la verdura* iba al mercado. Eso fue en los

⁵³⁵Véase nota de pie nº 132.

⁵³⁶Véase nota de pie nº 32.

años 1992 y 1993, entonces en la calle se veía miseria; pensé en lo que me gustaría. Me gustaría que alguien en esta ciudad vacía y demasiado gris se me acerque y me regale un poema. Esto me haría feliz y me otorgaría fuerzas para seguir adelante. Y entonces decidimos imprimir y repartir poemas, y la gente empezó a reunirse y nos llamaban “¿cuándo va el próximo, cuando el próximo?” Fuimos aceptados, incluso nuestros amigos recolectaban dinero para que pudiéramos seguir con nuestro trabajo. Nos sorprendió el hecho de que la gente necesitase la poesía. En realidad lo que estoy haciendo todos estos años es una especie de “trampas o engaños” con la poesía⁵³⁷.

Después de las *Tristezas* el grupo trabajó en el proyecto *Pomoćni bonovi za opstanak* (Bonos adicionales para la supervivencia), que se crea en el año 1997, con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Wilhelm Reich. La idea inicial había sido *los bonos para el orgasmo* por la teoría de Reich sobre el orgasmo, creada durante la represión de los derechos humanos (y de la misma sexualidad). Los represores querían, como dicen, marcar el control del orgasmo como el nivel superior de la decadencia de un sistema y, al mismo tiempo, algunas formas periféricas del totalitarismo. Con motivo de la salida de Milošević del poder en el año 2000, aparecen *los bonos para el final*. Los vales muestran simbólicamente las fases de la sociedad serbia, que atraviesa diferentes formas de limitaciones. Históricamente, después de la Segunda Guerra Mundial durante el periodo de la reconstrucción, la antigua Yugoslavia surgida de la guerra, daba a los ciudadanos bonos para la supervivencia. En los años ochenta resucitan el sistema de los bonos de Tito. A causa de la gran escasez, de nuevo se editan los bonos para la electricidad, el café y el detergente. Los bonos marcaron la historia en épocas de crisis o estabilización. Fueron la señal del estado de emergencia en el país.

⁵³⁷Fragmento de la entrevista realizada al grupo ŠKART (Grupo Residuos), en su estudio, Belgrado, 18 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 13, pág. 605 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).



Ilustración 60. Grupo ŠKART. *Pomoćni bonovi za opstanak* (Bonos adicionales para la supervivencia), 1997-2000. Acción

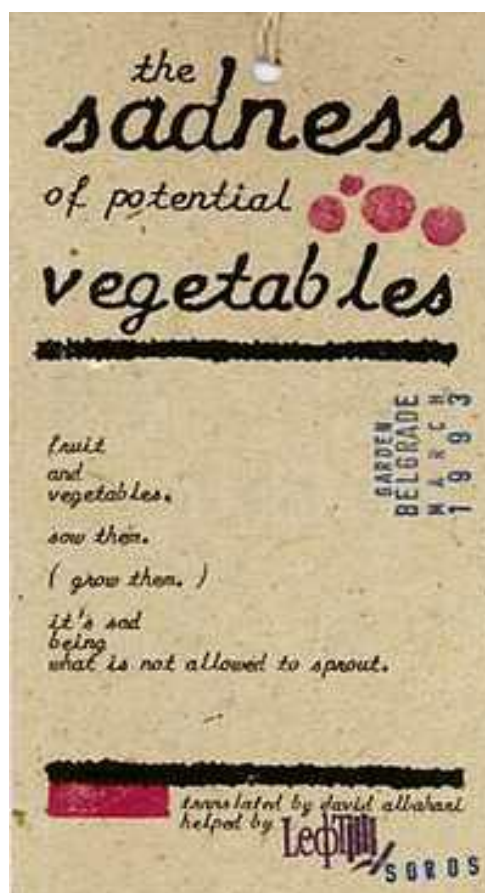


Ilustración 61. Grupo ŠKART. *Tuge* (Tristezas), 1992-1993. Acción

En el año 1994, en los tiempos de la expansión nacionalista y de gran empobrecimiento de la población de Serbia y Montenegro, **Škart** participa en la Bienal de Cetinje (Montenegro) con una intervención en el que desde un espacio cerrado emiten el sonido de una risa casi histérica de un grupo de personas. La instalación fue destruida por los visitantes enojados, ya que en estos años la risa en voz alta era una cosa irritante. En los tiempos de la angustia universal, la risa era imperdonable.

El entusiasmo nacionalista de principios de los años noventa fue sustituido por un estado miserable y deprimente de la sociedad. No era necesario hacer referencias a la tristeza ya que todos se habían convertido en personas tristes, decepcionadas, descontentas y traicionadas. La risa cínica de la mayoría -cuando la nación era orgullosa y se lanzaban las flores sobre los tanques que iban desde Belgrado a la guerra- se ha borrado por las verdaderas condiciones de vida. Al grupo **Škart** les invitaban -como una ya bastante conocida “institución de la sociedad civil”- a los grandes eventos de arte, que todavía se celebraban en esas condiciones tan difíciles. Tal era la Bienal de Cetinje, dónde se les invitó a abrir una “tienda” con la parafernalia del grupo.

No lo hicieron, sino que cerraron el local que se les había asignado. Cerraron las puertas y las ventanas con tablas de madera clavadas (similares a las de un gran número de negocios cerrados y abandonados por causa de la escasez de bienes para vender). Desde el interior de este espacio emitían la grabación de la contagiosa risa de un grupo de personas. Estas risas, que provenían de un espacio “secreto” y que sugerían que en medio de una grave crisis y un cúmulo de frustraciones personales, alguien se está divirtiendo, han enfurecido a los ciudadanos de esta pequeña ciudad dormida montenegrina. Así que, ya la primera noche, mientras el sonido no se emitía por el respeto a las reglas de la casa, quitaron las tablas y cortaron los altavoces. Esto fue una reacción del público sin precedentes, en un ambiente en el que no se ha enseñado a la gente a reaccionar espontáneamente ante la perturbación de la paz y el orden público y mucho menos ante una intervención de arte público.

1.20 ZORAN TODOROVIĆ⁵³⁸

El artista **Zoran Todorović**, muestra el ejemplo de su trabajo *Šum* (Murmullo) del año 1999, que no intenta complacer a las élites culturales de Occidente, que no quería hablar de la política cotidiana, sin insistir en que los participantes en el trabajo tenían una opinión política, sino que les daba toda la libertad en la grabación del vídeo para que (no) dijeran todo lo que quisiesen.

Respecto a ese trabajo **Todorović** nos comenta:

El trabajo *Murmullo* fue creado poco antes de los bombardeos. Se hizo un dispositivo que grababa el vídeo, una especie de autómatas para dejar mensajes. La gente podía utilizar el aparato sin ningún tipo de supervisión. El trabajo se realizó en tres lugares. El rodaje se llevó a cabo en 1) centro de Belgrado 2) en la clínica psiquiátrica para mujeres a la que se llega a través de una orden judicial, así que es una cárcel psiquiátrica, 3) en una prisión real, en el departamento que prepara a los reclusos antes de ser excarcelados. Era importante que las personas que dejaran el mensaje pudieran fantasear con el hecho de que el espectador lo estaba observando desde el otro lado. En el departamento de psiquiatría es posible grabarlo todo, con la condición de que la gente no sea reconocida. Así que ellos en el vídeo están mostrados sobre el negativo. En la cárcel es posible grabar un video, pero no se puede oír todo. Este trabajo era más coherente con la estética del arte de la Fundación Soros, y fue el que más se mostró en el mundo. En Occidente hay una especie de punto de vista racista-cultural dirigido a Serbia por parte del mundo, especialmente en el contexto del conflicto. Así que este tipo de visión se regodeaba con este tipo de trabajo, lo que proporcionaba oportunidades para que se pudiera mostrar en exposiciones. No estoy realmente feliz por esto. Algunas otras causas para poder exponer el trabajo eran los contextos del tipo de control de la sociedad, la vigilancia, etc. Básicamente el trabajo estaba conectado con su naturaleza conceptual, y no con el país de origen⁵³⁹.

⁵³⁸Véase nota de pie nº 312.

⁵³⁹Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Zoran TODOROVIĆ, en su estudio, Belgrado, 8 de noviembre



Ilustración 62. Zoran TODOROVIĆ. *Šum* (Murmullo), 1998. Video 30'. Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado

Hemos preguntado al artista ¿Cómo ve su compromiso artístico durante los años noventa? A continuación nos aclara su postura.

Hubo situaciones en las cuales respondí a algunos proyectos de grupo solo que yo nunca he tematizado un problema. Se está bombardeando Sarajevo o se están matando los manifestantes albaneses, no es mi película. Lo que más me ha interesado en todo el compromiso eran los procedimientos, la manera en que se lleva a cabo el trabajo. Pienso que el arte sólo bajo este contexto tiene que ver con la política. Puedes tomar un procedimiento clásico socio-realista y pintar los paisajes de Srebrenica⁵⁴⁰. Pero, pienso que aquí no ha ocurrido nada. Mi trabajo durante los años noventa era mi propia comprensión de la politización. Una manera propia de renunciar a lo que aquí ya durante décadas y también ahora se considera un procedimiento artístico.

de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 17, pág. 616 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

⁵⁴⁰Sobre el tema de Srebrenica desde la perspectiva del trabajo *Estudios sobre Yugoslavia* del grupo Spomenik (Monumento) se dedicará un capítulo a continuación.

Como anécdota, cuando se hizo el trabajo *Murmullo*, fue entre el bombardeo y la amenaza de bombardeo. Estos momentos fueron muy calientes políticamente, lo que atraía la atención de los medios internacionales. Venían los periodistas de distintos canales de televisión para hacer los reportajes sobre esto. Se enteraban del trabajo, que estaba en el proceso de realización y realmente querían ver lo que estaba pasando, qué estaba diciendo la gente. Los periodistas pensaron que la gente hablaba de los temas políticos, como si alguien fuera a grabar y hablar sobre Milošević y Hoolbrooke. Y luego viene alguien aquí (delante de la cámara de vídeo) y se sacude la nariz. Así que estaban muy decepcionados, y no sabían qué hacer con este material. Este trabajo funciona dentro de este contexto. Va en contra de este tipo de formulaciones. Si existe una política de este trabajo, esta es su política. Definitivamente es lo contrario a esta lógica política y periodística. En contra de la lógica de las grandes élites que marcan los temas que después se convierten en públicos.

Es la lógica del portavoz. -Ahora nosotros hemos establecido el tema y todos tenemos que decir algo respecto al mismo-. Si existe un momento político en el que el trabajo actúa, entonces eso es su propio momento. Cuando aniquilas el sistema de alineación, los portavoces y las grandes organizaciones comerciales y medios de comunicación, los partidos políticos, las conversaciones se dispersan y llegan a ser muy heterogéneas y la gente empieza a hacer muecas. Esto está bastante bien, también es una posición política. Ni yo ni la gente en el trabajo hemos tratado de hablar del bombardeo de Vukovar, por ejemplo⁵⁴¹.

Una de las posiciones legítimas del artista serbio es este tipo de ironía hacia la realidad política. Salvando las distancias entre el discurso público, el político y el proceso artístico. Un tipo de aislamiento de lo que Occidente esperaba del artista serbio. El Occidente que mantiene al país en el aislamiento, y después lo observa como un experimento personal. El artista se aleja de las expectativas del compromiso y de dar informes sobre la política. Como que el arte tiene que dar una respuesta directa sobre los acontecimientos actuales de la sociedad en crisis. **Todorović** aquí

⁵⁴¹Ibíd. pág. 618 y párrafo 3; 619 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

examina justamente esa posición de responsabilidad del artista serbio llevándola hasta el absurdo, permitiendo en su trabajo que el proceso se desarrolle espontáneamente. Él no “entrevista” a los participantes del vídeo sobre la política diaria, sino que permite que la “historia” se cuente voluntariamente. No sugiere los temas potenciales, tampoco dirige el curso de los acontecimientos. La intervención del artista está presente en el montaje de la obra y en su conformación artística y no en los temas dados para el debate público.

Del texto que precede podemos deducir que en los años noventa hubo una fuerte división de opiniones entre los artistas: 1) los artistas que representaron el régimen de partido en el gobierno en el poder, y 2) los artistas que reaccionaron en contra de la guerra y el aislamiento del país. Las obras artísticas de los primeros son anacrónicas, de carácter nacionalista, inspiradas en la fantasía de la excelencia de la nación serbia, y así sucesivamente; mientras que las obras de los artistas de la escena independiente se caracterizan: por un lado, por una fuerte implicación en la política contra el régimen, y por el otro, por el escapismo de la realidad de la guerra. En cualquier caso, el arte contemporáneo de los años noventa en Serbia tenía una sólida base en las prácticas de la vanguardia artística de los años setenta, y fue una continuación lógica de la investigación del arte en el campo infinito del multimedia. Mientras que el arte favorable al régimen, además de su discurso basado en la idea de “los serbios como un pueblo celestial”, fue un arte de enfoque clásico de pintura de caballete, sin intervención e investigación en el campo más amplio del arte.

III PARTE

CAPÍTULO IX: LA POLITIZACIÓN DEL ARTE EN LOS AÑOS 2000. LOS PROYECTOS ARTÍSTICOS COMPROMETIDOS QUE MARCARON LA DÉCADA

Este capítulo está dedicado a los proyectos de arte político que marcaron los años 2000.

En primer lugar, se presentará la iniciativa ciudadana del grupo Škart del año 2006, titulada *¡La gente piensa: adiós a la iglesia!* El grupo Škart concibe este proyecto como parte de la iniciativa de la Coalición por un Estado Laico que reunió a las organizaciones no gubernamentales, especialmente a las organizaciones por la paz y los derechos humanos, preocupados por la pérdida del carácter laico y la influencia cada vez mayor de las comunidades religiosas, sobre todo, la Iglesia ortodoxa serbia. En el folleto se comentará que existen pruebas irrefutables de que la Iglesia, como nunca antes, tiene poder y apoyo político lo que se verá reflejado a través de las actividades de las organizaciones de ultraderecha, cuyos activistas arbitran en las cuestiones de moralidad y tienen gran influencia sobre el conjunto de la sociedad y el Estado.

El segundo punto abordará la iniciativa del grupo de los Trabajadores en Cultura (RUK) (creado para esta ocasión) ante el cierre de la exposición de los artistas contemporáneos albanokosovares de Priština (Kosovo) en Belgrado en febrero de 2008. Veremos que la exposición fue cerrada el mismo día de la inauguración por la intervención de la organización nacionalista y de extrema derecha Obraz. Lo provocador en este caso, fue el hecho de que los artistas pertenecieran a la etnia albanesa, en el momento de la declaración de la independencia de Kosovo.

En tercer lugar vamos a ver la obra de Tanja Ostojić que cuestiona directamente la política de inmigración que la Unión Europea tiene en relación con los ciudadanos de países no pertenecientes a la UE. Sus leyes y la posibilidad de integración dentro de sus fronteras. El trabajo de Ostojić destaca la verdad sobre el tráfico de mujeres, prostitución, matrimonios ficticios y otras consecuencias de la transición. El trabajo de Ostojić señala la desigualdad entre todos los ciudadanos de la UE, la falta de

libertad de movimiento y la desigualdad de género.

Los temas del diálogo interétnico están presentes en el arte después del año 2000. Lo veremos en el cuarto punto sobre el proyecto *Komunikacija* (Comunicación) de la asociación Kiosk (Quiosco). En el marco de los talleres *Comunicación* durante doce semanas se ha trabajado con los jóvenes serbios, albaneses y romaníes de Bujanovac y Preševo que tienen una mayoría albanesa y son vecinos de Kosovo.

Como un proyecto muy interesante hemos considerado la obra del joven artista, Ivan Grubanov que asistió como “visitante” desde el año 2001 hasta el año 2003 al juicio a Slobodan Milošević en la Haya. Grubanov, durante los años noventa fue un joven activista que luchó contra el régimen. En el quinto punto, veremos su dedicación artística para sacar adelante el proyecto *Visitante*.

Y por último presentaremos el trabajo del grupo Spomenik (Monumento) que se creó en el año 2002, con el fin de iniciar una discusión crítica sobre la guerra en la antigua Yugoslavia y sus consecuencias. El trabajo del grupo Spomenik buscó las maneras en que el arte puede formar su propio discurso de la guerra actual. A través de los *Estudios sobre Yugoslavia* el grupo Spomenik generó el espacio político para el debate y el análisis.

1. LA INICIATIVA DEL GRUPO ŠKART. IGLESIA ORTODOXA SERBIA Y LOS GRUPOS DE ULTRA-DERECHA EN LOS AÑOS 2000

“Ljudi misle: zbogom crkvi!”⁵⁴²

Este es el nombre de una iniciativa ciudadana del **grupo Škart**⁵⁴³, que hace un llamamiento a oponerse al dialecto arcaico de la Iglesia ortodoxa serbia, a sus anticuadas ideologías y su conservadurismo en relación con la sociedad

⁵⁴²Versión de la doctoranda: “¡La gente piensa: adiós a la iglesia!” El lema, de la acción del grupo Škart en el año 2006 realizada en la calle, fue *Adiós a la iglesia*. La acción fue dedicada a las personas que se oponían a seguir los caminos que la Iglesia ortodoxa serbia -respaldada por la élite política de Serbia- tenía preparada para sus fieles. Esta fue la segunda de una serie de acciones en cooperación con el grupo Eimigrativeart de Bruselas.

⁵⁴³Véase nota de pie nº 132.

contemporánea.

Cuando preguntamos a los miembros del **grupo Škart** cómo veían la sociedad serbia y el arte contemporáneo (2008), ya fuimos testigos de una influencia significativa de la Iglesia ortodoxa serbia en los temas socio-políticos en el país. Las protestas de los grupos de ultraderecha aprobadas e incitadas por la Iglesia ortodoxa se convirtieron en parte de la realidad social de Serbia.

El **grupo Škart** abrió nuevos temas de discusión:

El año pasado (2007) hubo algunas pequeñas protestas en la Plaza de la República (Belgrado), un grupo partidario del Estado laico se reunió y abogaron por la separación del Estado y la Iglesia en Serbia, y por la definitiva “ventilación” de nuestra sociedad. En esta ocasión, aparecieron los jóvenes neofascistas y empezaron a gritar eslóganes “bien” formulados y aprendidos, como: “Matad, degollar, que desaparezcan los albanokosovares”, seguido por: “Matad, degollar, que no existan los maricones”. Todo está mezclado en sus cabezas, desde la homofobia hasta la xenofobia. Luego, me dijo una activista de las *Žene u crnom* (Mujeres de negro)⁵⁴⁴, que en Serbia la guerra todavía no ha terminado, que estamos en una guerra de baja intensidad.

Pocas cosas cambiaron en nuestra sociedad a partir del cinco de octubre. Pienso que la sociedad está todavía bastante dormida. Como lo que sucedió en el año 1991, cuando la sociedad estaba adormecida y no sabía dónde estaba, y necesitó diez años para darse cuenta de lo que estaba pasando. De nuevo en el año 2000, la sociedad estaba anestesiada. Desde este 5 de octubre todos estamos adormecidos y estamos esperando a que otros solucionen nuestros problemas. La gente está preparada para un colectivismo común, para un nuevo movimiento de cualquier tipo. Pero han pasado oportunidades y perderemos diez años más hasta que seamos conscientes de que las cosas no se solucionan solas, que no podemos esperar con los brazos cruzados, callados, sino que nosotros

⁵⁴⁴El grupo feminista antibélico, que se creó en el año 1992, en todos estos años uno de los grupos políticos más progresistas en Serbia. Ellas se reunían durante años en la Plaza de la República y hablaban de los temas tabú, desde el servicio civil a los crímenes de la guerra y así sucesivamente. Gracias a algunos de sus contactos en el extranjero consiguieron que la violación en la guerra se trate como un crimen de guerra.

solos tenemos que hacer los cambios. Desde el núcleo de la familia, del barrio, de la calle proviene todo y mientras no se hagan los cambios en éste plano, los cambios políticos serán bastante lentos e infructuosos⁵⁴⁵.

Con motivo de la conducta destructiva de los grupos de ultraderecha surgidos durante los últimos veinte años, formados por los hinchas y los *hooligans* e imbuidos por la ideología nacionalista serbia contra la política occidental y la Unión Europea, son muchos los acontecimientos de los que se nutren: la acción de la OTAN, la secesión de Kosovo de Serbia, y otros posicionamientos “anti-Serbios”. La televisión B92, hizo un serial informativo bajo el nombre *Insajder - (Ne) moć države* (Insider – (no) poder del Estado) en el que afirmó:

Kada je kao posledica dugogodišnjeg nasilništva pred kojim se većina sklanjala, došlo do prave eskalacije, rušenja grada, prebijanja i ubijanja onih koji nisu po volji određenih grupa. Niko sada ne zna kako taj problem da reši. Sve ovo bilo je moguće u Srbiji u kojoj godinama unazad, sudski sistem ne kažnjava sve one koji šire rasnu, versku i nacionalnu mržnju i netrpeljivost. One koji nasilno prekidaju manifestacije koje im nisu po volji. One koji otvoreno prete, patroliraju po Beogradu i koji su spremni da fizički napadnu neistomišljenike. Ultradesničarske grupe bile su marginalna pojava sve do 2000 godine. Njihove poruke i akcije postaju vidljive tek pošto je Srbija izašla iz ratova. A potpunu ekspanziju doživljavaju tek od 2004. kada je većinsku vlast u Srbiji imala Demokratska stranka Srbije. Dok je prvih godina posle 5. oktobra, jasan stav države prema zločinu iskazan kada je 2001. na državnoj televiziji prikazan dokumentarni film o stradanju muslimana u Srebrenici. Tako je jasan stav države prema ovakvim grupama iskazan i opravdavanjem održavanja tribine *Istina o Srebrenici* na Pravnom fakultetu 2005. Gde su ove grupe osporavale zločin i veličale one koji su optuženi da su zločin izvršili. Prema zvaničnoj evidenciji po prekršajnim i krivičnim prijavama postoji oko 4000 navijača i ultra desničara. Ova prava neformalna vojska u septembru ove godine (2009) pred Paradu ponosa, prikupila je ceo arsenal baklji, kamenica, oružja. Predstavnici

⁵⁴⁵Fragmento de la entrevista realizada al grupo ŠKART (Grupo Residuos), en su estudio, Belgrado, 18 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 13, pág. 607 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

ovih grupa neprstano su iz dana u dan slali pretnje onima koji su paradu ponosa podržavali⁵⁴⁶.

El movimiento patriótico Obraz (Honor), fue fundado por Nebojša Krstić⁵⁴⁷, un sociólogo de la religión, en el año 1992. Uno de los programas de Obraz fue nombrado *Proglas srpskim neprijateljima* (Proclamación a los enemigos de Serbia). El número de miembros de Obraz se mantenía en estricta confidencialidad. Tras el asesinato de un ciudadano francés en el centro de Belgrado⁵⁴⁸, el fiscal del Estado exigió la prohibición de ciertos subgrupos de hinchas pero también de las organizaciones de extrema derecha como el 1389 y Obraz

Los líderes de la organización Obraz dicen que la lucha por defender el nombre de Serbia y de su territorio se hace con palabras y con hechos, se hace con ayuno y con plegarias, se lleva con la cruz y el arado, y la pluma, pero si no hay otra salida, se hace con la espada.

El movimiento 1389⁵⁴⁹ fue fundado a principios de octubre del año 2004. Los principios básicos del movimiento son: el patriotismo, la fe ortodoxa, la unidad, el

⁵⁴⁶Versión de la doctoranda: “Cuando, como resultado de muchos años de violencia, de la que muchos volvían la cabeza, se ha producido una verdadera exaltación, la destrucción de la ciudad, brutales palizas y asesinatos de los que no eran del agrado a ciertos grupos. Ahora nadie sabe cómo solucionar el problema. Todo esto fue posible en Serbia, en la cual desde hace años el sistema judicial no castiga a los que difunden el odio racial, nacional y religioso y también la intolerancia. Los que violentamente interrumpen las manifestaciones que no son de su agrado. Los que amenazan abiertamente, patrullando por las calles de Belgrado y que están dispuestos a atacar físicamente a los que no piensan del mismo modo. Los grupos de ultraderecha fueron un fenómeno marginal hasta el año 2000. Sus mensajes y acciones se hacen visibles sólo después de que Serbia sale de las guerras. La expansión completa se produce en el año 2004, cuando gobierna en mayoría el Partido Democrático de Serbia. Mientras los primeros años después del cinco de octubre, el Estado muestra una postura firme hacia el crimen, cuando en la televisión estatal se emite el documental sobre el sufrimiento de los musulmanes en Srebrenica. La firmeza del Estado hacia estos grupos fue expresada principalmente en una reunión sobre *La verdad acerca de Srebrenica*, en la facultad de derecho en el año 2005. Se explicitó que estos grupos negaban el crimen y glorificaban a los que se acusaban de los delitos cometidos. Según los registros oficiales de los cargos civiles y penales eran cerca de 4000 seguidores ultra-derechistas. Este primer ejército informal, en septiembre de este año (2009), antes de la Marcha del Orgullo Gay ha recogido un arsenal de antorchas, piedras y armas. Los representantes de estos grupos, de manera permanente, día a día, enviaban amenazas a los que apoyaban la Marcha del Orgullo”.

Del documental *Insajder-(Ne)moć države* (Insider-(No)poder del Estado), tercera parte. Producción Televisión B92, 2009. (minuto 1:55 al minuto 4:08) Transcripción realizada por la doctoranda y traducida al español por la misma.

⁵⁴⁷Nebojša M. Krstić (? , 1964-2001) fue un sociólogo y teólogo serbio. Fundador y presidente de la organización *Obraz* (Honor). Fue condecorado en el año 1991 con la Orden de San Sava otorgado por el Patriarca de la Iglesia ortodoxa serbia por su trabajo filosófico y teológico *Pojam Logosa kod Svetog Jovana Bogoslova* (El término de Logos en el trabajo de San Juan el Divino). En el año 1993 el mencionado trabajo fue premiado por *Jugoslovensko udruženje za naučno istraživanje religije* (Asociación Yugoslava para el Estudio Científico de la Religión) como la mejor obra del año. Abogó por la creación de una unión Balcánica con una población mayoritaria de los cristianos ortodoxos, así como la liberación de los territorios que él consideraba serbios, perdidos en las guerras de los años noventa.

⁵⁴⁸El asesinato de Brice Taton es un acontecimiento que tuvo gran respuesta y reacción de la opinión pública. Un grupo de *hooligans* en el centro de Belgrado el día 17 de septiembre del año 2009 atacaron y golpearon un grupo de franceses, causando gran daño físico a Brice Taton de 28 años, de cuyas consecuencias muere el 29 de septiembre del año 2009.

⁵⁴⁹En el año 1389 fue la Batalla de Kosovo, por esta razón este año se considera importante en la historia de Serbia.

mantenimiento de la pureza y la riqueza de la lengua serbia, el alfabeto cirílico, los valores de familia, la soberanía estatal y la integridad territorial de Serbia. Han participado en la reunión-protesta *Kosovo je Srbija* (Kosovo es Serbia) del año 2008, después de la cual fue incendiada la embajada de Estados Unidos, en los mítines de apoyo a Radovan Karadžić cuando los *hooligans* se enfrentaron con la policía. Los miembros del movimiento 1389, son autores de las acciones *Sigurna kuća za Ratka Mladića*⁵⁵⁰ (Casa segura para Ratko Mladić) y las acciones de crear los grafiti con el mensaje *Evropska Unija – Ne hvala* (Unión Europea – No gracias). La fiscalía de la república ha pedido recientemente la prohibición del movimiento.

Este grupo muestra libremente su desacuerdo con el desfile del Orgullo Gay en Serbia. Con palabras como que si se enteran de la reunión de “los maricas” aunque fuera el día de su celebración, inmediatamente acudirán miles de patriotas que van a desmontar esta reunión inmoral de adulterio, fornicación y de satanismo. Ellos no quieren que esto se entienda como una llamada al linchamiento, sino que se comprenda como una situación real en el país. Llamándose a sí mismos una organización patriótica, consideran que la entrada de Serbia en la Unión Europea degradaría al país. Niegan cualquier conexión con partidos políticos. Consideran un gran honor contar con la bendición de sus acciones por parte de la Iglesia ortodoxa serbia. Declaran que están en contra de cualquier tipo de violencia, fascismo y racismo.

La asociación Naši (Nuestros), es una de las asociaciones de extrema derecha más reciente, fundada en enero del año 2006. El movimiento fue fundado porque los miembros del mismo creen que los principales partidos de Serbia no son capaces de proteger los intereses nacionales serbios. Una organización del mismo nombre existe en Rusia. En cuanto al desfile del Orgullo Gay, hacen la declaración de que la asociación Naši informa al público que la cancelación del desfile de las personas anormales, representa una gran victoria de las organizaciones serbias patrióticas y todos los serbios normales, y que esto es el comienzo de la lucha por una Serbia normal. Esta organización se arroga el derecho de decidir sobre la libertad de expresión de los demás ciudadanos de Serbia, con el pretexto de la nacionalidad serbia, el cristianismo y de que Serbia debería ser un país de serbios ortodoxos

⁵⁵⁰Véase nota de pie nº 633. (Por la implicación del general Ratko Mladić en el caso del genocidio de Srebrenica, su curriculum se encuentra en ese capítulo)

cristianos.

Las protestas de estos grupos en las calles de Belgrado no quieren solamente prevenir la celebración del desfile del Orgullo Gay, sino también la extradición de los criminales de guerra serbios (o héroes de su nación) al tribunal de crímenes de guerra en la Haya.

Un representante del mencionado grupo Obraz, dice que no se puede culpar a la juventud serbia por intentar luchar contra la incautación de Kosovo y Metohija, que no se puede culpar a una Nación que se está defendiendo. Todo lo que pasó después del mitin *Kosovo es Serbia* es una expresión de la rebeldía, de la desesperación de las personas que ya no saben qué hacer. Estos son los hechos de febrero de 2008.

El informe de la televisión B92 para el programa *Insider*, dice que unidos por el odio común de todo lo que es diferente, los hinchas extremos y los ultraderechistas, en los últimos años, se han convertido en actores importantes en la escena política de Serbia. El gobierno no les castiga por su abierto llamamiento a la violencia y a la incitación al odio racial, nacional y religioso. Al contrario, desde el año 2004 les apoya de muchas maneras, y a menudo ni siquiera condenando sus acciones de un modo declarativo. Al mismo tiempo, no se están levantando cargos criminales, y la gente está constantemente expuesta a diversas formas de intolerancia. Negando la existencia del crimen organizado, y los crímenes de guerra se construye la glorificación de los sospechosos y convictos.

Desde los incidentes en el primer desfile del Orgullo Gay en el año 2001 y la quema de la mezquita Bajrakli⁵⁵¹, la quema de la embajada de Estados Unidos y la destrucción de las embajadas de Eslovenia y Croacia, la ultra derecha y los hinchas de fútbol están juntos en todas las acciones que alejan a Serbia de la Unión Europea. Socavan los derechos civiles garantizados por la Constitución. En Serbia, donde la ultraderecha y los *hooligans* se han convertido en un grupo social importante, han ganado en el momento en el que se prohíbe el desfile del Orgullo. Una Serbia así ha matado en el centro de Belgrado a Brice Taton en el año 2009. Las organizaciones de ultraderecha envían diariamente mensajes a los participantes del Desfile del Orgullo utilizando palabras amenazantes: “Venid, os estamos esperando”.

⁵⁵¹La mezquita Bajrakli es una antigua y conocida mezquita de Belgrado. Fue construida durante la dominación otomana en torno a 1575, y es la única sobre 273 que llegaron a existir en la ciudad, que ha llegado hasta hoy. En 2004, sufrió actos vandálicos, aunque ha sido reparada posteriormente.

Preguntamos al artista **Ivan Grubanov**⁵⁵² de qué modo ve a los grupos neonazis y las organizaciones de extrema derecha que existen actualmente en Serbia.

Grubanov así explica la raíz del problema:

Ellos ahora llenan un vacío. Desde el año 2000 en adelante se hizo evidente que la dirección que ha tomado este Estado no es viable ni provechosa para el país, ya que deja consecuencias devastadoras. Las instituciones democráticas pierden legitimidad y el apoyo de la sociedad. Un gran número de personas viven al borde de la miseria económica y social. Simplemente estas formaciones políticas muestran el fracaso de todo lo que está conectado a la izquierda o al centroderecha. Son muy atractivas para la gente que ha perdido la fe en la democracia. Por un lado es comprensible, pero por otro lado, es devastador, ya que las cosas que esta gente está diciendo y haciendo, de nuevo recuerdan no solamente a algunos horrores de los años noventa, sino también a algunas ideologías históricamente rechazadas que dieron lugar a más violencia y crisis. Un periodo desafortunado. Es difícil para mí mirar todo lo que está ocurriendo.

El mayor problema es la falta de comunicación democrática entre los participantes en el proceso democrático. Por lo tanto, las opciones políticas en el ámbito local ni siquiera están expresando los intereses de sus electores. No existe ninguna opción política que pudiera tener un apoyo más amplio. No hay ninguna opción que tenga ideas frescas y viables que podrían cambiar algo. En estas condiciones, las duras y extremas opiniones y opciones, siempre despiertan interés, porque parecen más convincentes y significativas. Estoy muy decepcionado con todo lo que está pasando en el país, decepcionado con el sistema político. Todo el tiempo, estoy esperando la aparición de alguna solución a la izquierda, diferente de las de la derecha. Pero me parece que el pensamiento de la izquierda aquí está suprimido por la experiencia negativa de los cincuenta años de socialismo y comunismo, y que lo que se está vendiendo ahora como pensamiento de la izquierda no tiene nada que ver con eso. Aquí se consideran personas de izquierda los que están

⁵⁵²Véase nota de pie n° 168.

dispuestos a unirse a la OTAN, los que son partidarios de la forma más brutal de la democracia liberal, los que son los exponentes directos de lo que está imponiendo la OTAN y Bruselas. No necesito un cartero de la OTAN en Parlamento serbio⁵⁵³.

Grubanov aquí enfatiza la falta de iniciativa política para cambiar el estado de la sociedad serbia de un modo constructivo, pero que no fuese en la dirección política del liberalismo americano, que sólo tiene intereses coloniales en el mundo y que es la única opción que ofrece la izquierda democrática a la sociedad serbia. Al mismo tiempo, **Grubanov** es consciente de las posibles complicaciones para la sociedad, con el desarrollo de las aspiraciones de la extrema derecha y la recurrencia del nacionalismo en Serbia, en un país que nunca se recuperó de la pobreza y la crisis económica después de las guerras.

Un jefe de la Iglesia ortodoxa serbia, el metropolitano del Montenegro litoral, Amfilohije Radović⁵⁵⁴, cuatro días antes de la fecha programada del desfile del Orgullo, envió una declaración escrita a los medios de comunicación, marcando este evento como el desfile de la vergüenza, y de Sodoma y Gomorra, destacando que el amor es dado al hombre para que se reproduzca, y que cada nacimiento es el nacimiento de la eternidad, no de la muerte y de la nada. Un árbol que no hace fruto, es cortado y echado en el fuego. Preguntándose si ¿el amor estéril es amor? Concluye que tal es el homosexualismo, el amor de los gays y las lesbianas, que no puede, que no va a heredar el reino de Dios, porque es inútil y fútil. Porque su eros lleva a la muerte y el suicidio, y se identifica con la muerte⁵⁵⁵.

En el año 2010, la postura oficial de la Iglesia ortodoxa de serbia muestra una oposición fuerte a la organización del Desfile del Orgullo Gay, pero también está en contra de todas las formas de violencia contra los miembros de esta minoría sexual.

La actitud conservadora de la Iglesia ortodoxa serbia, lleva a *Koalicija za sekularnu državu* (la Coalición por un Estado Laico)⁵⁵⁶, a reaccionar y responder.

⁵⁵³Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Ivan GRUBANOV, en su estudio, Belgrado, 4 de marzo de 2012. Véase el Apéndice, entrevista nº 6, pág. 578 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

⁵⁵⁴Véase nota de pie nº113.

⁵⁵⁵AMFILOHIJE. *Gaženje ljudske prirode* (El pisoteo de la naturaleza humana), Lj. B./Beta, en *Večernje Novosti* online, 2009. Fuente: <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/aktuelno.69.html:251258-Amfilohije-Gazenje-ljudske-prirode> [consultada 3/5/2013]

⁵⁵⁶La Coalición por un Estado Laico comprende: *Centar za mir i razvoj demokratije* (el Centro para la Paz y el desarrollo de la Democracia), *Helsinški odbor za ljudska prava* (el Comité de Helsinki para los Derechos Humanos),

Con ocasión del Salón de Octubre del año 2008, preparan un folleto *Lo que cada ciudadano, hombre o mujer, debe saber acerca de la Iglesia ortodoxa serbia*.

La Coalición por un Estado Laico se formó en abril del año 2006, y reunió a las organizaciones no gubernamentales, especialmente a las organizaciones por la paz y los derechos humanos, los grupos autónomos de mujeres, los expertos de las ciencias sociales, los activistas de los partidos políticos de orientación cívica, los ciudadanos preocupados por la pérdida del carácter laico y la influencia cada vez mayor de las comunidades religiosas, sobre todo, la Iglesia ortodoxa serbia. El folleto contiene una selección de declaraciones, entrevistas, artículos, etc., que cubren los últimos años. Con la reconstrucción y análisis paciente del discurso de la jerarquía ortodoxa han tratado de mostrar de qué manera los dignatarios de la iglesia, y las personas cercanas a ella, reflexionan sobre los grandes temas sociales y políticos. Pero también de qué modo hacen frente a los desafíos de su tiempo, la lucha por la democracia, el trato de las minorías, el laicismo, los derechos de la mujer, la responsabilidad moral y los temas de los criminales de guerra y la guerra misma, el derecho a amar y la diversidad, etc. Uno puede preguntarse, por qué el folleto está documentado con las declaraciones y escritos que vienen de la Iglesia ortodoxa serbia y el círculo que lo rodea.

La razón es simple. En el folleto se comenta que existen pruebas irrefutables de que la Iglesia, como nunca antes, tiene poder y apoyo político. Sus trabajadores arbitran en las cuestiones de moralidad y tienen gran influencia sobre el conjunto de la sociedad y el Estado, lo que representa un deslizamiento hacia el clericalismo de la sociedad. La Coalición cree que el discurso de la Iglesia está lleno de contenidos y formas arcaicas. Afirmando la ideología del nacionalismo, basada en la identidad colectiva en vez de hacer hincapié en el individualismo y el pluralismo que han transformado Europa, la Iglesia ortodoxa serbia se organiza en contra del individuo y su libertad, transformándole en una persona miedosa; un individuo obediente e ignorante, que se aferra al dogma, alimentándose de ideas y mitos peligrosos, enredados y ultraconservadores, derechistas y retrógrados. A los intentos de liberalización, modernización y promoción de los nuevos movimientos y fenómenos, a los constantes cambios en el ámbito económico y social, la Iglesia se opone con

Inicijative mladih (Iniciativas Juveniles), *Beogradski centar za ljudska prava* (el Centro para los Derechos Humanos de Belgrado), *Queeria*, el periódico *Republika*, *Socijaldemokratska unija* (la Unión Social Demócrata), *Urban in*, *Škart* y *Žene u crnom* (las Mujeres de Negro).

los valores de una “Iglesia del Estado”, fuerte y centralizada, basada en el militarismo y el nacionalismo. Justamente esta incapacidad de la Iglesia ortodoxa serbia de encontrar respuestas lógicas y armónicas con el mundo real, sobre las cuestiones que se han impuesto en la transición, la globalización y el concepto de alter-globalización, así como su frecuente falta de humanidad, comprensión y respeto a los demás y hacia los diferentes, está llevando a la sociedad serbia, según la opinión de la Coalición, a un fanatismo enfermo e hipócrita.

A continuación citamos la selección del folleto:

Acerca de las mujeres

- “Pokrivanje glave je simbol pokornosti žena mužu i crkvi. To je znak vlasti muškarca nad ženam, to je princip uzvišenosti i časti”⁵⁵⁷. (Patriarca Pavle⁵⁵⁸, del libro *Da nam budu jasnija neka pitanja naše vere* (Para aclarar algunas cuestiones sobre nuestra religión), Belgrado 1998).
- “Crkva smatra da je svaki odnos između muškarca i žene izvan braka blud”⁵⁵⁹. (Arcipreste Dejan Dejanović, *Zaglušljivanje devojčica* (Embrutecimiento de las chicas), *Nin*, 2002).
- “Kada crkva kaže da žena treba da se boji muža, to znači da ona treba da bude u stalnom trepetu da ne povredi ljubav prema njemu”⁵⁶⁰. (Arzobispo ortodoxo Porfirije⁵⁶¹, *Akademsko sebeukidanje* (La revocación académica de uno mismo),

⁵⁵⁷Versión de la doctoranda: “El hecho de cubrirse la cabeza es un símbolo de la obediencia de la esposa a su marido y a la iglesia: es un signo de autoridad de los hombres sobre las mujeres, es un principio de la grandeza y honor”. *Lo que cada ciudadano, hombre o mujer, debe saber acerca de la Iglesia ortodoxa serbia*, La Coalición por un Estado Laico, 2009. pág. 6 y párrafo 1.

⁵⁵⁸El Patriarca Pavle II de Serbia (Kučanci, un pueblo del entonces Imperio Austrohúngaro, 1914 – Belgrado, 2009) fue el 44º Patriarca de la Iglesia ortodoxa serbia, líder espiritual de los serbios ortodoxos del Este, desde 1990 hasta su muerte. El nombre completo de su título era Su Santidad el Arzobispo de Peć, Metropolitano de Belgrado y Karlovci, Patriarca Serbio Pavle. Su nombre real fue Gojko Stojcevic, inició sus votos religiosos en 1946 adoptando el nombre de Pavle. Fue el más anciano de los líderes vivos de la Iglesia Ortodoxa de Oriente. Debido a su delicado estado de salud, pasó sus últimos años en la Academia Médica Militar en Belgrado, mientras que sus deberes eran cumplidos por el Metropolitano Amfilohije.

⁵⁵⁹Versión de la doctoranda: “La Iglesia cree que toda relación entre un hombre y una mujer fuera del matrimonio es pecado”. *Ibid.* pág. 6 y párrafo 2.

⁵⁶⁰Versión de la doctoranda: “Cuando la Iglesia dice que la mujer tiene que tener miedo de su marido, significa que ella tiene que estar en la constante tensión para no hacerle daño a su amor”. *Ibid.* pág. 6 y párrafo 3.

⁵⁶¹Obispo Porfirije (Bečej, 1961). Su nombre real fue Prvoslav. En 1986 se licenció en la Facultad de Teología Ortodoxa de la Universidad de Belgrado. Antes de eso, se hizo monje en el monasterio de Decani (1985). Después de graduarse,

Vreme, 2004).

- “Nalažući ženama kao obavezu, bez obzira na sve loše osobine muža, da bude poslušna i da mu čini ustupke, hrišćanstvo vidi u tome sredstvo za ukorenjivanje mira u bračnim odnosima i ponovno uspostavljanje bračne sreće”⁵⁶². (Patriarca Pavle, del libro *Da nam budu jasnija neka pitanja naše vere* (Para aclarar algunas cuestiones sobre nuestra religión), Belgrado 1998).

Aquí es obvia la visión arcaica de la Iglesia ortodoxa serbia respeto a la relación entre el hombre y la mujer, que hace hincapié constantemente en la subordinación de la mujer al marido a costa de su derecho a la vida y la felicidad, con el fin de cumplir con las enseñanzas patriarcales ortodoxas.

De la guerra, los crímenes de guerra y los criminales de guerra:

- “Kada postoji na nebu može postojati i na zemlji, za nas je odbrambeni rat blagosloven, a napadačko osvajački osudjujemo – to je reč Hristova”⁵⁶³. (La recopilación *Rat i Crkva (La Guerra y la Iglesia)*, publicado por el Metropolitano de Montenegro litoral).

- “Jasno je da drugog puta nije bilo. Tako je sada i nama nametnut rat. Zato je taj naš rat pravedan jer je odbrambeni. Ne napadački ni osvajački”⁵⁶⁴. (Patriarca Pavle, *Duga*, 1999).

- “Mnoge majke, koje nisu želele da imaju više od jednog deteta, danas čupaju kose i gorko ridaju nad izgubljenim sinovima, u ovim ratnim sukobima, proklinjući često Boga i ljude, ali pri tom zaboravljajući da optuže sebe što nisu rodile još dece

cursó los estudios de posgrado en Atenas, donde permaneció hasta el año 1990. Defendió su tesis doctoral en la Facultad de Teología de la Universidad de Atenas (2004). En el periodo 2010/11 fue obispo en el cuerpo militar, y luego coordinador de la cooperación de la Iglesia ortodoxa serbia y el Ejército serbio.

⁵⁶²Versión de la doctoranda: “Dictando a las mujeres como obligación, a pesar de todas las malas cualidades de su marido, a ser obedientes y hacer concesiones el cristianismo ve en ello un medio de enraizamiento de la paz en la relación matrimonial y la recuperación de la felicidad matrimonial”. Ibid. pág. 7 y párrafo 3.

⁵⁶³Versión de la doctoranda: “Cuando lo que hay en el cielo, puede existir en la tierra, para nosotros esta guerra de defensa ha sido una bendición, pero la ofensiva de la conquista la condenamos – es la palabra de Cristo”. Ibid. pág. 10 y párrafo 1.

⁵⁶⁴Versión de la doctoranda: “Está claro que no había otra manera. Así que también ahora, la guerra nos es impuesta. Por eso nuestra guerra es justa porque es defensiva. No ofensiva y de conquista”. Ibid. pág. 10 y párrafo 2.

da im ostanu kao uteha”⁵⁶⁵. (Patriarca Pavle en el mensaje de Navidad, 1995).

- “Tamo gde se prospe srpska krv i gde padnu srpske kosti, to mora biti srpska zemlja. Onaj koji drugačije misli, na strani je neprijatelja”⁵⁶⁶. (Obispo Nikanor⁵⁶⁷, *Borba*, 1991).

- “Ratničko u srpskom narodu jeste ono što predstavlja odbanu svoga doma i svojih bližnjih. Malo je primera kada je to ratničko bilo u službi osvajачkih ciljeva. Naprotiv, gotovo svi srpski ratovi imali su isključivo odbrambeni karakter”⁵⁶⁸. (Boško Obradović⁵⁶⁹, en *Pravoslavlje*⁵⁷⁰, 2005)

En estas citas de los miembros de la Iglesia ortodoxa vemos el apoyo a la guerra de los años noventa. Se habla de una guerra defensiva, pero el campo de batalla se ubicaba en las repúblicas vecinas (Croacia y Bosnia-Herzegovina), donde los serbios eran minoría. Se alienta a la guerra con la llamada a la defensa de “las tierras serbias”, y a las madres se les dice que si hubieran dado a luz más hijos, tendrían ahora a alguien que las consolara, en el caso de que alguno de los hijos, sacrificara su vida por la patria.

Sobre la relación de la Iglesia y el Estado

⁵⁶⁵Versión de la doctoranda: “Muchas de las madres, que no querían tener más de un hijo, ahora se están tirando de los pelos y están llorando a los hijos perdidos en los conflictos bélicos, a menudo maldiciendo a Dios y la gente, pero olvidan de acusarse a sí mismas por no tener más hijos que fueran su consuelo”. Ibid. pág. 11 y párrafo 1.

⁵⁶⁶Versión de la doctoranda: “Dónde se derrama la sangre serbia y donde caen los huesos serbios, ese país debe ser serbio. Cualquiera que piense lo contrario, está en el lado del enemigo”. Ibid. pág. 12 y párrafo 2.

⁵⁶⁷Obispo Nikanor (Medjedja cerca de Knin, 1952), cuyo nombre real fue Veljko Bogunovic, es obispo de Banat. Cursó estudios en la Escuela Teológica de *Sv. Tri Jerarha* (St. Tres Jerarcas) en el monasterio de Krka, Croacia que terminó en el año 1975. Se convirtió en monje en el mismo año. Luego cursó los estudios teológicos en Zagorski, Rusia, que finalizó en el año 1979. En el año 1999 fue elegido obispo de la diócesis de Australia y Nueva Zelanda, donde permaneció hasta el año 2003, cuando fue elegido obispo de la Diócesis de Banat, puesto que ocupa actualmente.

⁵⁶⁸Versión de la doctoranda: “El carácter guerrero del pueblo serbio es lo que representa una defensa de su hogar y sus seres queridos. Hay pocos ejemplos cuando este carácter guerrero se pone al servicio de los objetivos de la conquista. Por el contrario, casi todas las guerras llevadas por los serbios han tenido un carácter exclusivamente defensivo”. Ibid. pág. 13 y párrafo 2.

⁵⁶⁹Boško Obradović (Vranići, cerca de Čačak, 1976). Se licenció en el año 2002 en los estudios de idioma serbio en la Facultad de Filología de Belgrado. En el año 1999 con otros dos estudiantes de idioma serbio lanzó la revista *Dveri srpske* (*Dveri* de Serbia), que con el tiempo se convirtió en una de las revistas serbias con más prestigio en cuestiones culturales y sociales del país. En el año 2003 fundó la asociación civil *Srpski sabor Dveri* (*Asamblea serbia Dveri*), que es hoy una organización patriótica apartidista.

⁵⁷⁰*Pravoslavlje* (Ortodoxia) es el periódico oficial del Patriarcado serbio. Se publica por la editorial del Santo Sínodo de la Iglesia ortodoxa serbia. El periódico *Pravoslavlje* se publica dos veces al mes y la edición es de 10.000 de copias. El periódico se centra en temas de teología, política y sociales. Al principio, los artículos de esta revista fueran escritos exclusivamente por sacerdotes, pero en los últimos años cada vez más laicos escriben para el periódico *Pravoslavlje*.

- “Eparhija žička smatra da prvo treba doneti Ustav kojim će se pravosavlje proglasiti državnom verom, a SPC državnom crkvom, pa onda na toj osnovi pisati zakon”⁵⁷¹. (Milan Radulović⁵⁷², ministro de Asuntos Religiosos, en el gobierno de Vojislav Koštunica).

- “Svi oni koji se protive verskoj dogmi, kao temelju moralnog vaspitanja, predstavljaju sledbenike satane”⁵⁷³. (Declaración de la oficina de información de la Iglesia ortodoxa serbia, 2000, con motivo de la oposición de la introducción de la enseñanza religiosa en las escuelas públicas).

- “Do razdvajanja Srbije i Crne Gore može doći samo protivno volji naroda, putem nasilja, kradje, ucena i pretnji. Zato će SPC ignorisati eventualnu odluku Crne Gore o samostalnosti”⁵⁷⁴. (Arzobispo Amfilohije Radović⁵⁷⁵, en una celebración pública del Año Nuevo ortodoxo en Podgorica, *Novosti*, 2002).

- “Kosovo nam je drugo ime za najviša načela, za istinu i pravdu, za poredak i pravo, a Kosovski zavet nam je primenjeni Novi Zavet. Zato je pitanje Kosova i Metohije neodvojivo od pitanja Srbije i sudbine srpskog naroda”⁵⁷⁶. (Mensaje del Patriarca Pavle, en *Pravolsavlje*, 2007).

Aquí la Iglesia ortodoxa serbia enfatiza la conexión entre la Iglesia y el Estado como la única opción posible. También destaca como inaceptable la separación de Montenegro de Serbia (que sin embargo se separó de la República de Serbia y Montenegro, después del referéndum celebrado en el año 2006), así como la importancia de Kosovo para los serbios (que también logró su independencia en el año 2008).

⁵⁷¹Versión de la doctoranda: “La Diócesis Žička considera que primero debemos hacer una constitución que establezca la religión Ortodoxa como la religión del Estado, y la Iglesia Ortodoxa de Serbia como la Iglesia del Estado, y luego sobre esta base escribir la ley”. Ibid. pág. 14 y párrafo 3.

⁵⁷²Dr. Milan Radulović (Malo Polje, 1948) fue el Ministro de Asuntos Religiosos en el gobierno de Vojislav Koštunica. Se licenció en la Facultad de Filosofía de Sarajevo y es doctor de ciencias por la Facultad de Filosofía de Belgrado. Trabaja en el Instituto de Literatura y Arte en Belgrado desde 1974.

⁵⁷³Versión de la doctoranda: “Todos los que se oponen al dogma religioso como la base de la educación moral son seguidores de Satanás”. Ibid. pág. 16 y párrafo 1.

⁵⁷⁴Versión de la doctoranda: “La separación de Serbia y Montenegro sólo puede venir en contra de la voluntad del pueblo. A través de la violencia, el robo, el chantaje y las amenazas. Por eso, la Iglesia Ortodoxa de Serbia ignora cualquier decisión sobre la eventual independencia de Montenegro”. Ibid. pág. 16 y párrafo 2.

⁵⁷⁵Véase nota de pie n° 538.

⁵⁷⁶Versión de la doctoranda: “Kosovo es para nosotros el nombre para los más altos principios, la verdad, la justicia, la ley y el orden. El Testamento de Kosovo es para nosotros el Nuevo Testamento. Por eso, la cuestión de Kosovo y Metohia es inseparable de la cuestión de la suerte de Serbia y el pueblo serbio”. Ibid. pág. 17 y párrafo 2.

Sobre los de la misma nación que piensan diferente

- “Lezbijke su najopasnije, zbog toga što su najkrivlje za pad nataliteta. Za razliku od pедера, koji jesu zlo, ali ne ugrožavaju natalitet, lezbijke bih sudski gonio”⁵⁷⁷. (Marjan Rističević⁵⁷⁸, diputado en el Parlamento de Serbia, 2002)
- “Feministkinje su za ubijanje nerodjene dece. Na sreću, one nemaju nikakve veze sa bicem srpskog naroda”⁵⁷⁹. (Vasilije Kačavenda⁵⁸⁰, obispo de Zvornik y Tuzla, 1993)

Aquí se trata de una actitud clara de los jefes espirituales y seculares en lucha a toda costa contra la baja tasa de natalidad. Se piensa de un modo primitivo que la función de cada mujer -sin importar sus prioridades en la vida- es proporcionar descendencia a la nación serbia. Se condena a las mujeres lesbianas y feministas, a las que no tienen descendencia, por no estar contribuyendo a las “metas más altas”, en este caso, el aumento de la población serbia.

Los otros – de otras naciones, religiones, razas y la conspiración mundial contra los serbios

- “Albanci, Muslimani i Romi, sa višom stopom radjanja, odstupaju od racionalne, humane reprodukcije, što ugrožava prava drugih naroda. To je sveopšta zavera protiv srpskog naroda i žene tih naroda radjaju iz separatističkih, fundamentalističkih razloga i zato bi Srпкиnje trebalo da radjaju iz patriotskih i moralnih razloga: treba mobilisati volju za radjanje”⁵⁸¹. (Documento congresional de

⁵⁷⁷Versión de la doctoranda: “La lesbianas son las más peligrosas, ya que son las que más culpa tienen de la disminución de la tasa de la natalidad. A diferencia de los homosexuales, que son malos, pero no amenazan la tasa de natalidad. A las lesbianas las perseguiría legalmente”. Ibid. pág. 19 y párrafo 2.

⁵⁷⁸Marjan Rističević (Zemun, 1958) es un político serbio y agricultor. Presidente del *Narodne seljacke stranke* (Partido Nacional Campesino) desde el año 1999. Fue candidato presidencial del partido en las elecciones para Presidente de la República de Serbia en los años 2004 y 2008.

⁵⁷⁹Versión de la doctoranda: “Las feministas son partidarias de asesinar los niños no nacidos. Afortunadamente, no tienen nada que ver con el espíritu verdadero del pueblo serbio”. Ibid. pág. 20 y párrafo 1.

⁵⁸⁰Vasilije Kačavenda (Sarajevo, 1938) es obispo jubilado de Zvornik y Tuzla. Su nombre real fue Ljubomir Kačavenda. Se licenció en la Facultad de Teología Ortodoxa de la Universidad de Belgrado. Se convirtió en monje en el año 1957 y fue obispo de Zvornik y Tuzla desde el año 1978.

⁵⁸¹Versión de la doctoranda: “Los albaneses, musulmanes y gitanos, con las tasas de natalidad altas, se desvían de la

la Iglesia ortodoxa serbia *Upozorenje* (Advertencia) apoyado por la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia y la Iglesia ortodoxa serbia, 1990).

Se condena el aumento de la tasa de natalidad en los pueblos en los que este hecho es su modo de vida y parte de su mentalidad –albaneses, musulmanes y el pueblo gitano-. La alta natalidad de estos pueblos, según este punto de vista, pone en peligro la existencia del pueblo serbio. Las mujeres serbias al contrario de los motivos de los pueblos mencionados que son fundamentalistas, deberían traer los hijos por razones patrióticas. Pero dentro de estas afirmaciones se olvida que el pueblo gitano nunca ha tenido la intención de formar su propio estado nacional y por esta razón no se pueden equipar con los musulmanes y albaneses.

Sobre el Oeste, la modernidad, el laicismo

- “Medju Srbima neće biti poremećenih ljudi koji bi hteli da nas zaraze smrtonosnom bolešću zapadne kulture. Daleko im lepa kuća sa njihovom naprednošću”⁵⁸². (*Pravoslavlje* (Ortodoxia), 2002).
- “Srbija u Evropu: da, Evropa u Srbe: ne daj bože”⁵⁸³. (Ratibor Rajko M. Djurdjević, *Pravoslavlje* (Ortodoxia), 1999).
- “Moderna edukacija i razvijanje nove svesti koja se sprovodi u edukatorskim radionicama jeste perfidno pranje mozgova dece. U naše vreme, nažalost, dolazi do sklapanja braka između postkomunističkog ateizma i zapadnog kapitalističkog hedonizma i iz takvog čudovišnog braka radjaju se monstrumi”⁵⁸⁴. (Declaración del Santo Sínodo de la Iglesia ortodoxa serbia, *Danas*, 2002).

En las citas extraídas del folleto *Lo que cada ciudadano, hombre o mujer, debe*

reproducción racional y humana, lo que pone en peligro los derechos de otras personas, se trata de una conspiración general contra el pueblo serbio. Las mujeres de estos pueblos se reproducen por motivos separatistas y fundamentalistas y, por lo tanto, las mujeres serbias deberían dar a luz por motivos patrióticos y morales: debemos movilizar la voluntad de dar a luz”. Ibid. pág. 24 y párrafo 1.

⁵⁸²Versión de la doctoranda: “Entre los serbios no habrá gente perturbada que quisiera contagiarse con la enfermedad mortal de la cultura occidental. Que se queden lejos con su progreso”. Ibid. pág. 27 y párrafo 1.

⁵⁸³Versión de la doctoranda: “Serbia en Europa, sí. Europa en Serbia, ni pensarlo”. Ibid. pág. 27 y párrafo 2.

⁵⁸⁴Versión de la doctoranda: “La educación moderna y el desarrollo de la nueva conciencia que se lleva a cabo en los talleres educativos, es un perverso lavado de cerebro de los niños. En nuestro tiempo, por desgracia, se conciertan los matrimonios entre el ateísmo postcomunista y el hedonismo capitalista occidental, y de ese matrimonio nacen los monstruos”. Ibid. pág. 28 y párrafo 1.

saber acerca de la Iglesia ortodoxa serbia, la Iglesia ortodoxa serbia subraya el rechazo de los valores occidentales -la cultura, los principios europeos y su sistema educativo-, dentro de la sociedad serbia. Aquí se está negando el patrimonio cultural de Occidente y su aplicación en Serbia, ya que se considera perturbador, y la civilización occidental enferma. Se condena la reconciliación del ateísmo (que era la opción predominante durante la Yugoslavia comunista de Tito) y el hedonismo capitalista (que es el sello distintivo de la civilización occidental), ya que se dice que estas dos opciones son irreconciliables en Serbia.

El mundo del arte era un reflejo de la agitación cultural y política de los años noventa. A la corriente pro-régimen se ha unido una parte de los intelectuales y autores que con el carácter arcaico de su trabajo, se han acercado a la idea del retorno de los valores que propagaba la Iglesia Ortodoxa, -después de 45 años de comunismo-, glorificando la tradición serbia y su importancia para la supervivencia de la nación serbia, en el sentido numérico -estimulando el incremento de la natalidad- y en el sentido ideológico. Con la salida de Milosevic, la corriente nacionalista sigue existiendo y busca su apoyo en las diversas organizaciones de ultraderecha, y en la Iglesia ortodoxa.

2. LA INICIATIVA DEL GRUPO RUK ANTE EL CIERRE DE LA EXPOSICIÓN DE LOS ARTISTAS ALBANOKOSOVARES EN BELGRADO, 2008

Las fuentes utilizadas en este capítulo son:

<http://www.b92.net/mobilni/kultura/284047>, <http://www.seecult.org/node/26725>,
http://www.danas.rs/danasrs/kultura/kosovo_lostfound.11.html?news_id=103461,
<http://pescanik.net/o-normalnosti/>,
<http://www.fbd.org.rs/akcije/POJEDINACNE/BEOGRAD%20PRISTINA.pdf>,
http://www.jovandespotovic.com/?page_id=8836,
http://www.jovandespotovic.com/?page_id=8836,
<http://www.artmargins.com/index.php/archive/527-interview-with-nataa-ili>,
<http://studiereis.fondsbkvb.nl/wp-content/uploads/2010/08/Sezgin-Boynik-%E2%80%93-Theories-of-Nationalism-and-Contemporary-Art-in-Kosovo.pdf>,

http://www.czkd.org/czkdarhiva/images/program/22/files/7februar_glasilo_radnika_u_kulturi.pdf

[Todos ellos consultados por última vez el 9 de diciembre de 2013]

Con el surgimiento del nacionalismo durante el mandato de Slobodan Milošević, al final de los ochenta, se fortaleció la propaganda anti-albanesa en Serbia. El nacionalismo serbio, como hemos visto y experimentado, sigue viviendo su renacimiento también después de la salida de Milošević, en forma de organizaciones de ultraderecha. En los últimos veinte años la comunicación entre Belgrado y Priština fue reducida y esporádica. En la primera mitad de los años noventa, debido a la política propagada por el régimen de Milošević, los albanokosovares boicotearon las instituciones oficiales de la República de Serbia, mientras que en la segunda mitad de los años noventa se produjo una radicalización de los conflictos entre las instituciones gubernamentales serbias y los albaneses. Desde el año 1999, Kosovo está bajo la administración de la ONU y por lo tanto prácticamente separado de las instituciones serbias.

Aunque Kosovo, excepto un pequeño intervalo durante la Segunda Guerra Mundial, directa o indirectamente formaba parte de Serbia desde el año 1913, la política oficial ha tratado a los albaneses como un cuerpo extraño y, en consecuencia surgieron los estereotipos racistas sobre los albaneses, que durante los años noventa fueron una justificación para el intento de limpieza étnica en Kosovo. La sociedad de Serbia hoy, así como en las últimas décadas, no tiene conocimiento de la cultura y la sociedad albanesa en Kosovo. El bloqueo informativo sobre los albanokosovares en los medios de comunicación en Serbia crea la ignorancia acerca de las personas que viven allí⁵⁸⁵.

Analizaremos un acontecimiento que sucedió, ya en el periodo de la normalización de la situación política en Serbia, sólo para mostrar que el tiempo para esta normalidad tan esperada todavía no ha llegado. ¿O es una expresión de xenofobia existente en la sociedad serbia que ha ignorado la comunicación con Priština/Kosovo desde mediados de los años ochenta, cuando el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado tuvo una exposición individual de un artista de

⁵⁸⁵Véase el trabajo de *XY ungelöst* de Milica Tomić, que habla sobre el asesinato de 33 albaneses de Kosovo en 1989. La artista para este trabajo encontró la información en los periódicos eslovenos *Mladina*, porque esta noticia fue censurada en Serbia.

nacionalidad albanesa?

Después de esa exposición celebrada en el año 1984, se produjo entre Priština y Belgrado una interrupción de la cooperación cultural que se prolongó hasta el año 1997, cuando el Centro para el Arte Contemporáneo (Fondo para una Sociedad Abierta) y Centro para la Descontaminación Cultural organizaron, de acuerdo con el concepto del comisario **Shkelzen Maliqi**⁵⁸⁶, una exposición de obras de tres artistas jóvenes albanokosovares. Esta exposición fue nombrada *Përtej*, que en albanés significa: a otro lado, encima, más allá. El propósito de esta exposición fue informar sobre la escena contemporánea en Priština, e intentar restablecer los contactos culturales entre Priština y Belgrado. Posteriormente, el público de Belgrado se encontraba con los artistas, teóricos y trabajadores culturales de Kosovo en las presentaciones organizadas esporádicamente.

Luego, al comienzo del nuevo milenio se organizaron tres exposiciones internacionales: *In Search of Balkania*, Graz, Austria, 2002 (comisarios: Roger Conover, Eda Cufer, Peter Weibel); *Blood & Honey, The future is in the Balkans*, Viena, Austria, 2003 (comisario Harald Szeemann) y *In the Gorges of the Balkans*, Kassel, Alemania, 2003 (comisario René Block), que representaron el espacio cultural de los Balcanes en el mundo. La escena del arte en Kosovo ha sido reconocida en esta ocasión como la vanguardia. Es significativo que los artistas albaneses de Kosovo que fueron exhibidos en estas exposiciones mostraron que rompieron radicalmente con las prácticas artísticas clásicas, lo que es específico en comparación con las otras prácticas artísticas vigentes en la región.

En febrero de 2008, la inauguración de la exposición *Odstupanje (Excepción)*, de los representantes del arte contemporáneo de Priština/Kosovo, en la galería de Belgrado Kontekst (Contexto), fue impedida por parte de la organización nacionalista y de extrema derecha Obraz (Honor)⁵⁸⁷ y los grupos violentos de Serbia.

⁵⁸⁶Shkelzen MALIQI (Prizren, 1947) es filósofo, analista político y crítico de arte. Es autor de siete libros, editor de la revista *Fjala, Thema, MM, Art*. Fue uno de los fundadores de la *Udruženje za jugoslavensku demokratsku inicijativu - UJDI*, (Asociación para la Iniciativa Democrática Yugoslava) en el año 1989, fundador y primer presidente del *Socijaldemokratska partija Kosova* (Partido Social Demócrata de Kosovo) desde el año 1990 hasta el año 1993, fundador y miembro del Comité de Helsinki de Kosovo (1990-1997). Uno de los fundadores y director de la Oficina del Fondo para una Sociedad Abierta en Kosovo (1999-2001). Promueve la escena artística alternativa de Kosovo. Es comentarista habitual y analista político en los medios de comunicación kosovares y albaneses. Actualmente trabaja como asesor del primer ministro de Albania, Edi Rama.

⁵⁸⁷Movimiento patriótico Obraz (Honor), es la organización política de la extrema derecha, que aboga por el retorno de la monarquía serbia ortodoxa. La ideología oficial del nacionalismo ortodoxo, que resalta los valores serbios. Les

En contra de este acto violento de impedir ver la exposición, un grupo de ciudadanos se reunió para expresar su desacuerdo, y de acuerdo a la iniciativa artístico-política se formó el grupo *Radnici u kulturi* (RUK) (Trabajadores en Cultura), declarando el estado de emergencia en el arte contemporáneo de Serbia, con el fin de volver a abrir la exposición y que volviera el debate político al campo del arte contemporáneo.

El Grupo RUK habló sobre el acto violento de clausura de la exposición, en el periódico editado especialmente para esta ocasión. El periódico llevaba el nombre simbólico de *7 de Febrero*, recordando la fecha del incidente. RUK estaba abierto a todos los que no aceptaban la censura en el arte contemporáneo, para todos los que tenían la intención de intervenir sobre las condiciones de parálisis social que se había confirmado con el cierre violento de esta exposición, para todos los que pensaran que la política tiene cabida en el arte. Según RUK, el cierre de la exposición no fue sólo una cuestión de los derechos de las minorías en Serbia, sino que fue un problema de la sociedad en su conjunto. RUK consideraba que había que acabar con el fascismo, que el Estado y sus instituciones no lo habían hecho.

El incidente se quedó en el espacio vacío de la exposición. La política de segregación, el terror político y la represión, fueron trasladados del caso de los albanokosovares al mundo del arte y la cultura contemporánea. Lo que ha significado aceptar la prohibición de hablar sobre los albanokosovares y por consiguiente, la prohibición del discurso sobre el arte contemporáneo.

Así que, aquí no se trata solamente del hecho de clausurar por la fuerza una exposición de arte contemporáneo, como tal, por progresista o provocadora que sea. Lo que es provocador en este caso, es el hecho que los artistas pertenezcan a la etnia albanesa, en el momento de la declaración de la independencia de Kosovo.

Esta misma exposición se celebró en el Museo de Arte Contemporáneo en Novi Sad el día 22 de enero de 2008. Tres días después, el Consejo de la ciudad formado

caracteriza el trato discriminatorio de los grupos minoritarios en la sociedad. El Ministerio del Interior de la República de Serbia y el Comité de la Asamblea de Seguridad de Vojvodina han definido en el año 2005, a la organización Obraz como clero fascista. Se cree que Obraz cuenta con el apoyo de la Iglesia ortodoxa serbia, y una parte de la élite política Serbia. En los últimos años esta organización ha impedido la celebración de gran número de manifestaciones culturales, políticas, religiosas y artísticas. Después de las repetidas peticiones de la prohibición de la organización Obraz, en el año 2009, el Ministerio de Derechos Humanos y de las Minorías y la Fiscalía de la República, oficialmente han pedido la prohibición del grupo.

por representantes de los partidos políticos DSS⁵⁸⁸ y el SPS⁵⁸⁹ y la Asociación de los refugiados y desplazados de Kosovo requirió a las autoridades el cierre de la exposición bajo la amenaza de hacerlo ellos mismos, como dijeron en el comunicado de prensa. El mismo día, el polémico trabajo *Licem u lice (Cara a cara)*, una de las obras expuestas en la exposición *Excepción*, se convirtió en el objeto de diversas manipulaciones mediáticas.

El 3 de febrero en las elecciones presidenciales fue elegido Boris Tadić⁵⁹⁰. El 6 de febrero la exposición fue trasladada a Belgrado donde tenía que ser abierta un día después. El mismo día, en la página web de la asociación de extrema derecha Obraz y a través de los periódicos se envió un llamamiento a los “patriotas” para que se reunieran al día siguiente y evitaran la inauguración de la exposición. Así que aquí podríamos hablar sobre el fracaso de los organizadores y de los participantes, ya que tenían que haber previsto la posibilidad de una revuelta. La policía serbia había informado durante el mismo día de la inauguración de la exposición de la intención de varios grupos de extrema derecha de reunirse para impedir la inauguración.

Por la tarde, la policía formó un cordón en las calles circundantes a la galería, con el fin de evitar que los extremistas se acercasen a la misma. A pesar de todas las precauciones, una persona desconocida logró entrar en la galería y destrozar el trabajo *Cara a cara*. Los organizadores de la exposición dejaron el trabajo roto expuesto en el suelo y aun así decidieron inaugurar la exposición. El discurso de la curadora de la galería Kontekst fue interrumpido por el artista Zoran Čalija⁵⁹¹ que sosteniendo una piedra en la mano insultaba a los organizadores, así como el valor artístico de la exposición. Al día siguiente, las puertas de la galería fueron destrozadas y siguiendo el consejo de la policía los trabajos expuestos de los artistas de Priština fueron retirados de la galería Kontekst. El resultado de estos acontecimientos fue la división de la sociedad serbia en patriotas serbios y los pro europeos (que siempre ha existido). Los estudiantes de la Universidad de Belgrado el 11 de febrero organizaron una manifestación bajo el lema *Europa nema alternativu* (No hay otra alternativa que Europa), donde exigieron la renuncia del primer

⁵⁸⁸El Partido Democrático de Serbia es un partido político de centro-derecha, nacional conservador y cristiano demócrata de Serbia. Es el heredero natural del antiguo Partido Democrático de Yugoslavia.

⁵⁸⁹El Partido Socialista de Serbia es un partido político de Serbia, de ideología socialista, fundado en 1990.

⁵⁹⁰Presidente de República de Serbia, desde el 11 de julio de 2004, hasta el 5 de abril del año 2012, presidente del Partido Demócrata.

⁵⁹¹Zoran Čalija (Skopje, 1963) se licenció en el departamento de pintura en la Facultad de Bellas Artes de Belgrado en el año 1989. Es miembro de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia desde el mismo año.

ministro si Serbia no firmaba el Acuerdo ofrecido por la Unión Europea (lo que hizo en abril del mismo año).

Diez días más tarde del incidente de la galería Kontekst, en una sesión del Parlamento de Kosovo, se aprobó la Declaración de la independencia de esta provincia serbia. El mismo día, un grupo de vándalos provocaron disturbios en Belgrado. Los periodistas también fueron víctimas del ataque. Treinta personas resultaron heridas, y las fuerzas de seguridad, reaccionaron otra vez tarde. Poco después, con motivo de la manifestación *Kosovo es Serbia* (opción patriótica), matones de las organizaciones ultra derechistas, prendieron fuego a la Embajada de los EE.UU. y un restaurante *McDonald's*. Atacaron a las embajadas de Croacia, Eslovenia, Turquía y Alemania, varias oficinas de bancos extranjeros, golpearon a varios periodistas y fotógrafos, saquearon las tiendas de deportes y quioscos. Doscientas personas resultaron heridas y un joven perdió la vida.

La policía reaccionó demasiado tarde. Después de estos acontecimientos inquietantes que tuvieron un final trágico, la policía prohibió todas las concentraciones de los movimientos *No hay otra alternativa que Europa*, y Mujeres de negro. Las elecciones anticipadas fueron anunciadas en mayo del mismo año.

Después de esta visualización de la situación política general en Belgrado está clara la delicadeza del momento social que rodeaba la inauguración de la exposición de los artistas de Priština.

Teórico de arte y medios de comunicación, **Dejan Sretenović**⁵⁹², para el periódico *7 Februar*, dice que la exposición *Excepción* que nunca fue inaugurada, deambula como un fantasma por el ambiente artístico de Belgrado. El ambiente que no ha entendido, o no ha querido entender, que este siete de febrero, no es que no ha superado el examen de los principios de solidaridad artística, sino que, además, no ha aprobado el examen de su propia relevancia social como entidad colectiva. Tal vez el incidente en la galería Kontekst, según Sretenović, es una señal de alarma que a la sociedad Serbia está advirtiéndole de que la ley de la galería ya no es un lugar garantizado sino imaginario de la libertad de la expresión artística, y por lo tanto, está obligando a revisar la posición de la voz del arte en el momento social actual⁵⁹³.

⁵⁹²Véase nota de pie nº 192.

⁵⁹³*7 Februar*, El diario de trabajadores en cultura, 7 de febrero de 2008, número 1, pág. 4.

Así que ni siquiera el espacio de la galería es el territorio en el que se pueda expresar cualquier tipo de postura política. ¿Estarán en Serbia, desde el año 2000 las pasiones más ardientes de lo que estaban en los tiempos de Milošević? Durante su mandato, como ya hemos visto, el arte contemporáneo no suponía un peligro. ¿Por qué ahora, de repente, el arte contemporáneo se ha convertido en algo peligroso?

El título de la exposición *Odstupanje* (Excepción) hizo referencia a la excepción del proyecto y exposición de la vida cotidiana de Serbia, donde se hablaba de Kosovo sólo en el contexto del territorio y el estatus, y donde los albaneses simplemente no fueron el tema. Se refería a la excepción de la sociedad albanesa de los años noventa del sistema y la construcción de un sistema paralelo que boicoteaba la represión serbia contra los albanokosovares. El nombre se refería también a la excepción de estos artistas de Kosovo de la práctica artística de las generaciones anteriores.

La exposición *Excepción* de los representantes del arte contemporáneo de Priština/Kosovo, presentó una parte de la producción de jóvenes artistas de Priština, que exponen su obra a nivel local e internacional, y que se formaron después de la guerra de 1999 (bombardeo de la OTAN de la República Federal de Yugoslavia), en un momento en el que Kosovo se separó de Serbia. Esta generación de artistas para el público en Serbia era prácticamente desconocida. Los trabajos presentados en la exposición eran el resultado de los contextos sociales, culturales, económicos y políticos específicos del Kosovo contemporáneo, que se tradujo en el abandono del enfoque tradicional del arte y la aparición de las nuevas prácticas artísticas desde finales de los años noventa hasta la actualidad. La exposición examinaba la hegemonía cultural dominante de Europa, Serbia y Kosovo, así como las identidades nacionales y de género en el campo de las artes visuales. Se ocupaba de las causas y consecuencias de las integraciones euro atlánticas y el fortalecimiento del capitalismo.

La intención de la exposición *Excepción* fue, junto con las previstas mesas redondas, presentaciones y publicaciones, analizar ciertos hechos que una persona en Serbia no conocía. Esto se refería especialmente al funcionamiento de una sociedad paralela en Kosovo, como respuesta a la expulsión masiva de albaneses de la vida política de Kosovo después del año 1989. Además de la exposición de las obras, se suponía que el proyecto abriría los temas de conversación sobre el arte, la cultura y la

sociedad en Kosovo, con un enfoque especial en las relaciones artísticas y culturales entre Serbia y Kosovo. Lo esencial era la posibilidad de la coexistencia de estas dos etnias en Kosovo.

La razón principal para la reacción violenta, se supone que no era la exposición en su conjunto, sino una imagen en concreto: fotografía de Adem Jashari⁵⁹⁴, como parte del trabajo *Licem u lice* (Cara a cara) de **Dren Maliqi**⁵⁹⁵, donde la imagen de Adem Jashari se enfrenta a una imagen de Elvis Presley. Una identificación simple que no dice, esto representa a Adem Jasari, sino, que significa, esto es Adam Jasari. Lo que ha determinado la lectura de que la imagen se convierte en icono, y así glorifica su identidad acuñada como terrorista albanés.

Con relación a la clausura y el daño que sufrió su obra, **Dren Maliqi**, declaró a B92 que esta obra no quería provocar a nadie, sino que quería mostrar el uso y abuso de los participantes de la última guerra en Kosovo⁵⁹⁶. Tomando nota de que el trabajo no se hizo específicamente para la situación en la que ahora se encontraban las relaciones entre Serbia y Kosovo, ya que la obra fue creada hacía cinco años (2003), **Maliqi** dijo que él no se posiciona de parte de nadie, y en su trabajo como artista quiere solo mostrar la realidad política. **Maliqi** vive en Priština, donde Adem Jashari es un icono, -para los serbios un criminal, y para los albaneses un héroe-, mientras que para el público extranjero es tan sólo un guerrero de los Balcanes.

El díptico de **Maliqi** *Licem u lice* (Cara a cara), de acuerdo con el catálogo de la exposición, explora los efectos de las imágenes de los héroes nacionales que conquistaron el espacio público y se superponen con los contenidos visuales de la cultura pop. Es interesante mencionar que la representación de Adem Jashari en uniforme (en la obra *Licem u lice*), es reproducción impresa, que se encontraba originalmente en la fachada de uno de los grandes edificios del centro deportivo en Priština. **Maliqi** a través de este trabajo de multiplicación de representación de héroe

⁵⁹⁴ Adem Jashari (Srbica, 1955 - Prekaz, 1998), fue el fundador y líder de la organización albanesa *Oslobodilačka vojska Kosova* (Ejército de liberación de Kosovo). Después de la escuela secundaria, junto con su hermano mayor se unió a la organización albanesa ilegal, teniendo como objetivo la separación de Kosovo y Metohija de Serbia y su anexión a Albania. El grupo de Jashari fue el líder de los ataques armados en Kosovo desde el año 1992 hasta el año 1997. Las fuerzas especiales de la policía serbia, el 5 de marzo del año 1998, rodearon el pueblo donde se encontraba la casa de Jashari. Él rechazó rendirse y ofreció resistencia. En el conflicto murieron más de 50 miembros de su familia (entre ellos mujeres y niños). También perdieron la vida dos policías serbios. En Priština/ Kosovo y Tirana/ Albania fueron erguidos monumentos en homenaje a su persona.

⁵⁹⁵ Dren MALIQI (Priština, 1981) es un artista albanés de Kosovo.

⁵⁹⁶ MALIQI, Dren. Seecult.org, *Za i protiv odstupanja* (Pro y contra de la excepción), 2008. Fuente: <http://www.seecult.org/node/26725>[consultada 4/9/2013]

y su confrontación con la imagen del famoso icono pop Elvis Presley alude a la formación de nuevos héroes de culto en la época contemporánea.



Ilustración 63. Dren MALIQI. *Licem u lice* (Cara a cara), 2008. Galería Kontekst, Belgrado

Branislav Dimitrijević⁵⁹⁷ sobre la clausura de la exposición para el periódico *7 de Februar*, dice que el trabajo de **Dren Maliqi** originalmente aparece dentro del contexto de la idolatría de los nuevos héroes nacionales en Kosovo. Se trata, simplemente de la conformación de dos iconos populares que indican dos códigos visualmente confrontados, relacionados con la nueva alianza política (entre los Albaneses y EE.UU). La figura de Jashari, según **Dimitrijević** puede referirse tanto a su condición de héroe nacional, como a su estatus de terrorista primitivo (es decir, a sus dos naturalezas). Y es una referencia al sentido de este trabajo, pero no es el dominio de la representación en sí misma, considera **Dimitrijević**. Además, una imagen de Jashari así, (barbudo, mal vestido, armado) corresponde a la razón de por qué este icono como representante de los iconos de mala calidad fue arrancado de la pared de la galería de Belgrado, dice el crítico y prosigue, que este tipo de acción no perturba el funcionamiento de este trabajo, lo complementa y confirma su eficacia como síntoma del conflicto político. Sobre todo, frecuentemente una obra de arte es destruida o profanada de la posición del más débil, que después está expuesto a la represión del más fuerte, al igual que la verdadera razón para el cierre de la

⁵⁹⁷Véase nota de pie nº 57.

exposición no era una imagen, sino una idea de “alguien” que se ha atrevido de invitar a los *shiptars* (forma derogatoria de llamar a los albanokosovares) a exponer en Belgrado en medio de las delicadas circunstancias políticas en Kosovo⁵⁹⁸.

Nebojša Mikilić⁵⁹⁹, un empleado de la Administración de Cultura en este punto dice que la exposición fue cerrada por el conservadurismo, el conformismo y la cobardía de los organizadores, y participantes que fingen ser contemporáneos, y tener activismo ascético y coraje profesional⁶⁰⁰.

Una opinión similar tiene la curadora **Maja Ćirić**⁶⁰¹ diciendo que la exposición *Excepción* fue cerrada porque fue ideada como una intrusión en la jaula del oso (metáfora para Serbia). Pero si usted entra en la jaula del oso, continúa la curadora, no se puede acusar al oso porque os coma. Vuestro cuerpo será eliminado, mientras él permanecerá. **Ćirić** luego explica esta metáfora diciendo que sobre la política cultural de Serbia, nadie ha pensado. Fue expuesta a las miradas despectivas durante dos décadas, el sistema de protección no ha funcionado, la comida era mala, la jaula era sucia y pequeña (Serbia), no tenía líderes a quien seguir, que realmente cuidaran de sus intereses, o se ocuparan de la mejora de sus condiciones de vida y de su salud mental. ¿Qué se puede esperar de un oso, odiado por sus cuidadores? Lo único que le queda es volverse loco, sobre todo cuando se le quita su Antártida imaginaria (Unión Europea), y le provocan enseñándole el hielo que está casi completamente derretido⁶⁰².

Después de una década de estar separado de las tendencias europeas, el ámbito del arte contemporáneo en Serbia en el año 2000, intenta cambiar la sociedad en una en que se respete la diversidad. Pero desde la idea hasta su realización, hay que recorrer un camino que no es siempre corto. El momento político en que ocurrió este

⁵⁹⁸7 Februar, El diario de trabajadores en cultura, 7 de febrero de 2008, numero 1, pág 5.

⁵⁹⁹Nebojša MILIKIĆ (Belgrado, 1964) se licenció y terminó los estudios de postgrado en la Facultad de Minería y Geología en Belgrado. Completó los cursos de *Politika izlaganja umetnosti* y *Uvod u teoriju slike* (Políticas de Exposición del Arte y la Introducción a la Teoría de la Pintura) en la Escuela de Historia y Teoría del Arte del Centro para el Arte Contemporáneo de Belgrado. Es un artista y activista cultural. Su campo de trabajo abarca las tareas organizativas, artísticas y curatoriales en área de la cultura alternativa, proyectos de arte política y socialmente comprometidos y las actividades y proyectos de arte y campañas públicas dirigidas a los problemas de las micro-comunidades urbanas. Expone individualmente y colectivamente desde el año 1996. Desde el año 2001 trabaja como editor del programa de acciones en Rex, Centro cultural B92, y desde el año 2004 trabaja como coordinador del Centro Resurs de Belgrado.

⁶⁰⁰Ibid. pág. 6.

⁶⁰¹Maja ĆIRIĆ (Beograd, ?) es comisaria independiente y crítica de arte. Como crítica de arte ha trabajado en Belgrado, Nueva York, Viena, San Diego, Dubai y Shanghai. Es ganadora de varios premios por la crítica artística.

⁶⁰²Ibid. pág.6.

incidente (aunque se trate de diez años después de la muerte de Jashari) era en todos los sentidos, delicado.

El Ministro de Cultura de la República Serbia condenó energéticamente el acto de vandalismo en la inauguración de la exposición, señalando que se trata de un ataque contra los principios básicos de la tolerancia y las bases de la sociedad civil, el respeto por la diversidad cultural, la libertad de palabra y de expresión artística.

La declaración dice que es necesario asegurar las condiciones para que esta exposición se celebre en la fecha programada, permitiendo que el público pueda estar informado de los contenidos de esta exposición y por consiguiente poder opinar sobre ella. El Ministerio elogió el papel que han tenido las fuerzas policiales en el incidente, y que al tiempo han protegido la seguridad de los ciudadanos.

La afirmación que el gobierno debe implementar una política dura contra las organizaciones clero-fascistas figura en la declaración de la organización Mujeres de negro)⁶⁰³ y hace hincapié en que no es la primera vez que los miembros de Obraz y otras organizaciones similares de la derecha obstaculizan las acciones de los ciudadanos de Serbia. Las Mujeres de Negro piensan que este ambiente de odio e inestabilidad en Serbia lo está creando, una ideología dominante nacionalista del Gobierno y el Parlamento. A esta declaración del grupo de mujeres se unen las siguientes organizaciones: *Komitet pravnika za ljudska prava* (Comité de Abogados por los Derechos Humanos), *Centar za kulturnu deskontaminaciju* (el Centro para la Descontaminación Cultural), *Fond za humanitarno pravo* (El Fondo para el derecho humanitario), Incest-trauma centro, *Glas razlike* (Voz de la diferencia), *Rekonstrukcija ženski fond* (El Fondo para la reconstrucción e iniciativa de la mujer), *Inicijativa mladih za ljudska prava* (La iniciativa de los jóvenes por los derechos humanos), *Helsinški odbor za ljudska prava* (El Comité de Helsinki para los derechos humanos), el grupo Škart y *Mreža Žena u crnom* (la red de Mujeres de Negro).

La corriente de la “segunda escena” (la iniciativa de los grupos auto-organizados y organizaciones del ámbito del arte contemporáneo, de la teoría y el activismo) condenó el comportamiento de la policía, quien mostró su apoyo a los nacionalistas clero-fascistas, prohibiendo a los visitantes de la exposición la entrada a la galería, y

⁶⁰³Ibíd. pág. 4.

ha permitido el acceso a la persona que amenazaba a los curadores con piedras y a los vándalos que destruyeron la obra de **Dren Maliqi**, remite la cuestión al público: ¿La función de la policía era proteger la exposición de los criminales o proteger a los criminales de la ley? Esta iniciativa se suma a las peticiones para que se identifiquen los agresores y para que se les procese según la ley.

Preguntamos al filósofo y artista conceptual **Jovan Čekić**⁶⁰⁴, acerca de esta situación y la clausura de la exposición *Excepción* de los artistas albanokosovares en la galería *Kontekst*. Čekić señala que este tipo de actos no son un fenómeno exclusivo de la sociedad serbia:

¿Sabe usted que en Polonia si un sacerdote viene a la inauguración de la exposición y dice que la misma no es moral, el galerista cierra la exposición? ¿Sabe, cuantos incidentes de este tipo hay? Los movimientos neonazis existen en toda Europa. Cuando se cruza la frontera de Polonia y estáis entrando en Alemania, allí están los neonazis alemanes gritando a los polacos, los que ahora forman parte de su Unión Europea, “¡Volved a Polonia!” Así que todos los países tienen sus movimientos neonazis. Esto es la primera constatación.

La otra es que ningún artista serbio va a exponer en Albania, no pueden ir allí abajo. Aquí, vienen nuestros neofascistas, dirigidos por no sé quien, rompen uno o dos trabajos y sucede que alguien aquí quiere beneficiarse de ello. Aquí alguien quiere ser un gran demócrata, un gran liberal. No estoy diciendo que está bien que se rompa cualquier cosa, de cualquiera... ¿Sabía usted que toda la exposición de arte contemporáneo chino, se quemó en el camino, cuando regresaba de Belgrado? Y nadie ha hecho un incidente internacional de esto. Nadie vino a decir, “por supuesto, pagad las obras de los albaneses, por supuesto, detened a los de Obraz”. Así se hace en el mundo civilizado. Pero recordad que habéis quemado la exposición china, recordad que en Polonia los curas cierran las exposiciones⁶⁰⁵.

A continuación hemos preguntado a Čekić, ya sabiendo que la misma exposición

⁶⁰⁴Véase nota de pie nº 166.

⁶⁰⁵Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ČEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 7, pág. 584 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

ha transcurrido sin ningún problema en Novi Sad (la capital de Vojvodina, la provincia autónoma del norte de Serbia), en el Museo de Arte Contemporáneo, donde detrás del proyecto estaba el museo, si ¿es posible que en Belgrado el incidente se produjera porque la exposición tuvo lugar en el espacio de una galería y no hubo apoyo institucional, lo que motivó a los integrantes del grupo Obraz?

Jovan Ćekić abre más preguntas, dando otro ejemplo del problema institucional en Serbia:

Aquí tiene la paradoja. La gente está tratando a través del incidente llamar la atención. De lo contrario, no existen. Este es el mayor problema de este ambiente, la pérdida de sentido para reconocer o hacer un arte de calidad. Sólo es receptivo para los incidentes sociopolíticos. Los integrantes del grupo Obraz, a menudo invaden los espacios de las galerías y estropean las conversaciones. Sucede que algunas fuerzas nacionalistas, para ser percibidas, empiezan a utilizar todos los registros posibles, hasta el arte, sobre el cual no tenían ningún interés anteriormente. Los trabajos de **Raša Todosijević**, que son los más radicales, nunca fueron tocados por nadie. Pero ocurrió una situación interesante, cuando Raša había tenido la exposición, los curadores del Museo del Arte Contemporáneo y el director del Museo le pidieron que la *performance* en la que se comían frijoles y se bebía cerveza en una mesa en forma de cruz gamada⁶⁰⁶, no fuera mostrada durante la inauguración, porque iba a venir el Ministro de Cultura y no era agradable que se viera que se está comiendo sobre una mesa en forma de la cruz gamada. Así que le pidieron a Raša que la *performance* la mostrara el día anterior a la inauguración.

Cuando organicé la Bienal de Jóvenes en Vršac, la *performance* de Raša se hizo en el momento de la inauguración, a las 20h, y sobre estas mismas mesas la gente comía. ¿Por qué una *performance* de este tipo no se puede celebrar en el Museo del Arte Contemporáneo de Belgrado? ¿Por qué nadie ha escrito un texto sobre esto? Porque esto es peor que el hecho de que nacionalistas de tercera categoría rompan dos o tres carteles

⁶⁰⁶Véase pág. 20. Ilustración 6. Raša TODOSIJEVIĆ. *Balkan Banquet*, Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado 2002.

albaneses, porque esto es de dentro. Aquí no existen los albaneses, no hay derecha, no hay nada. Para mí esto es un problema más grande que todo lo pasado con los artistas albaneses. Nadie lo ha dicho públicamente en Belgrado, al contrario, estos que no permiten que se haga la performance de Raša, para no alterar al ministro, le pedirán mayor compromiso⁶⁰⁷.

Todos esperaban cambios, después del cinco de octubre. Todos esperaban un desarrollo rápido y más visible en todos los campos. Los integrantes del ámbito del arte alternativo (sin apoyo institucional), después de su entrada en las instituciones, como dice Čekić, empezaron a ser aceptados por parte del nuevo régimen en el poder, no queriendo molestar al ministro de Cultura con la imagen de una mesa con la forma de cruz gamada. ¿Dónde está el problema, de qué se está protegiendo el Museo de Arte Contemporáneo? ¿Qué tipo de programa político quiere seguir? ¿O se está tratando sólo de una forma clásica de no quererse confrontar con el nuevo régimen, una vez llegados a las instituciones culturales oficiales? Es fácil actuar como escena *underground* desde la posición de las instituciones alternativas. ¿Pero por qué estos mismos curadores que en los tiempos de Milošević defendían con fervor una tal provocación artística, hoy cambian la fecha de la *performance* para que el ministro no se moleste?⁶⁰⁸

Nos hemos encontrado con muchos problemas de la sociedad serbia que no tienen respuestas. Lo que podemos deducir de la exposición *Excepción*, de toda la organización, y de la clausura de la exposición en el mismo día, es el hecho de que el arte contemporáneo en Serbia está absolutamente politizado. Sobre el polémico trabajo *Licem u lice* en sí, se ha hablado poco en comparación con el hecho de cómo ha sido politizado todo el evento. Por un lado tenemos a los miembros de la organización ultraderechista que apoyaban la idea de que Kosovo es Serbia –la corriente ortodoxa, monárquica y nacionalista-, y por otro lado, las asociaciones de ciudadanos con el lema *No hay otra alternativa que Europa*, que lucharon por la integración europea. La conclusión es la misma para todos. Serbia no ha apoyado institucionalmente durante más de veinte años la cooperación con Kosovo, y debido a esta realidad todos los ciudadanos de Serbia, fueron privados de la posibilidad de

⁶⁰⁷Ibid. pág. 583 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

⁶⁰⁸Se refiere a la crítica de arte Dra Branislava Andjelković-Dimitrijević, directora del Museo de Arte Contemporáneo (2001-2013) y su esposo el crítico de arte Dr Branislav Dimitrijević, ayudante del Ministro de Cultura de Serbia hasta 2009.

un diálogo civilizado con la etnia albanesa de Kosovo. Debido al distanciamiento oficial de Belgrado de la cultura de los albaneses de Kosovo y la existencia de las ideas nacionalistas que querían preservar Kosovo, ignorando los derechos y necesidades de los albaneses, se produjo una brecha cultural entre las dos etnias, lo que en la exposición *Excepción/Arte contemporáneo de Priština* fue insertado en el campo del arte y la cultura contemporánea.

3. EL PROCESO DE INTEGRACIÓN Y LOS DERECHOS DE LOS INMIGRANTES EN LA UNIÓN EUROPEA EN LA OBRA DE TANJA OSTOJIĆ

El proceso de integración europea es un tema ineludible en la sociedad serbia. Desde el año 2000 la entonces República Federal de Yugoslavia (1992-2003) está incluida en el Proceso de Estabilización y Asociación a la UE. Aunque en el referéndum del año 2006 se aprobó la separación de Montenegro de Serbia, los dos países por separado han continuado el proceso; ninguno de los dos países de la antigua unión estatal de Serbia y Montenegro (2003-2006) ha culminado el proceso de integración en la UE.

También el problema de los inmigrantes ilegales está presente en cada Estado miembro de la UE. La artista que cuestiona la política de la inmigración que la Unión Europea tiene en relación con los países no miembros, es sin duda, **Tanja Ostojić**⁶⁰⁹. Esta artista cursó sus estudios de Bellas Artes en Belgrado, en el período 1990-1998, en el momento de la mayor crisis en Serbia. Su trabajo internacional comenzó a finales de los años noventa, lo que la posicionó en la generación de artistas de los antiguos países comunistas, bajo el estigma de las guerras. El pasaporte “rojo” de la entonces República Federal de Yugoslavia no servía para viajar a casi ningún país occidental, sin el visado no se podía ir a ninguna parte. Las colas para obtener el visado europeo eran largas y humillantes.

Tanja Ostojić analiza y critica, en su obra, las leyes impuestas por la política de migración mundial, sobre los ciudadanos de países no pertenecientes a la Unión Europea. **Ostojić**, que vive y trabaja en Berlín en los últimos años, ha experimentado

⁶⁰⁹ Véase nota de pie n° 309.

en su propia piel la discriminación en todos los aspectos de la vida cotidiana de un inmigrante. Ella formula la pregunta: *Integration Impossible?*⁶¹⁰Y espera que la posible integración sirva como acto político que abriera el potencial de la emancipación para ambas partes (para el país de acogida y el inmigrante); pero, señala que hoy en día, debido al complicado sistema legal, las medidas, procedimientos e instituciones de toda Europa (especialmente en la UE), la integración no es fácil.

En su trabajo, **Tanja Ostojić** pone en tela de juicio la política de discriminación, los mecanismos de aislamiento, la privación forzada de libertad y la segregación, llevados a cabo sólo porque alguien es un inmigrante en busca de una vida digna, de mejores condiciones de trabajo y en ocasiones por persecución política. La sociedad capitalista avanzada de la Unión Europea ha desarrollado un complejo sistema de burocracia que impide que las personas de otras partes del mundo tengan la posibilidad de integrarse completamente.

Ostojić trata de estos temas controvertidos y sensibles que son contrarios al consenso político y afirma su obra sobre los principios de los derechos humanos: “that no one can be segregated and prevented to move and work as a consequence of her/his sexual, racial, religious, national, minority, etc.... backgrounds; no person can be illegal”⁶¹¹. Estas ideas utópicas de la artista son una crítica de la situación de miles de inmigrantes ilegales que, suponen miles de casos sin solución de todos los sistemas sociales avanzados.

Las siguientes obras forman parte de la serie *Crossing Borders*, donde la artista se centra en diversas vías que los inmigrantes utilizan y han utilizado durante décadas en busca de una vida mejor.

Illegal Border Crossing (2000) representa la acción realizada dos veces en la frontera de Eslovenia con Austria, mientras que Austria era la frontera Schengen o frontera limítrofe del espacio de la Unión Europea, (Eslovenia es miembro de la UE, desde el año 2004). Todos los días fueron detenidas de ocho a nueve personas, en el intento a cruzar ilegalmente la frontera. **Ostojić** no recibió el visado de Austria en

⁶¹⁰En su libro *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić 2000-07*, Liubliana, Studio Print, 2009.

⁶¹¹OSTOJIC, Tanja. *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić 2000-07*, Liubliana, Studio Print, 2009. pág 8 y párrafo 3.

junio del año 2000, y por tanto, no pudo cruzar la frontera legalmente para asistir al taller artístico en Austria. Decidió cruzar la frontera entre Eslovenia y Austria, en ambas direcciones de manera ilegal con la ayuda de un amigo. La artista señala que esta “hazaña” fue arriesgada, pero menos estresante que el proceso legal de obtención del visado para Austria.



Ilustración 64. Tanja OSTOJIC. *Illegal Border Crossing*, 2000. Acción (duración 3 días) Foto-instalación. Ubicación: frontera del espacio Schengen, frontera entre Eslovenia y Austria

Waiting for a Visa (2000) consiste en una acción de una duración de seis horas (desde las seis de la mañana, hasta el mediodía), frente a la Embajada de Austria en Belgrado, celebrada en agosto del año 2000. **Ostojić** estaba haciendo cola, con decenas de personas, con la documentación preparada de veinte páginas y cartas de

garantía con el fin de obtener un visado.

A mediodía, la embajada cerró sus puertas y decenas de personas fueron enviadas a sus casas sin haber podido hacer ningún trámite. La explicación era que habían llegado demasiado tarde. En esos años, las colas que se formaban en frente de las embajadas, con el fin de obtener el visado para uno de los países que ofrecían mejor futuro, eran una imagen cotidiana y común. No estaba permitido hacer fotografías o documentar de ningún modo las colas de personas delante de las embajadas de Austria, Alemania, Croacia entre otros, que esperaban los visados de tránsito, turístico, de estudiante o de trabajo.



Ilustración 65. Tanja OSTOJIĆ. *Waiting for a Visa*, 2000. *Situationist performance* (duración: 6 horas), foto-instalación. Ubicación: Embajada de Austria en Belgrado. Fotos: Tanja Ostojić y Nenad Andrić

Looking for a Husband with an EU Passport (2000-05) se inició en agosto del año 2000 como proyecto web participativo. **Ostojić** publicó un “anuncio” en internet buscando un marido con el pasaporte de la UE. El resultado fue más de 500 respuestas de candidatos de todo el mundo. **Ostojić** intercambió, durante seis meses correos con un alemán, el Sr. Klemens G. y como resultado organizó una reunión en forma de la *performance* pública, enfrente del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado, en el año 2001. Un mes más tarde, la “pareja” se casó oficialmente en Belgrado. Con este certificado de matrimonio y otros documentos, la artista solicitó el visado. En dos meses, **Ostojić** obtuvo el derecho de residencia en Alemania, en función del derecho de reunificación familiar. Se trasladó a Dusseldorf, donde vivió

durante los siguientes tres años y medio. En la primavera del año 2005, su visado había expirado, y en lugar, de obtener la residencia permanente, sólo había obtenido dos años de prórroga del visado, ya que no había hecho una declaración de impuestos familiar y declaración conjunta de impuestos. Pronto K.G. y Ostojić se divorciaron, y ella en 2005 organizó en Berlín, la *performance Divorce Party* en la Project Room Gallery 35.



Ilustración 66. Tanja OSTOJIC. *Looking for a Husband with an EU Passport*, 2000-05.
Proyecto web participativo

La obra *Untitled / After Courbet (L'origine du monde)* (2004) es una fotografía en color, que recuerda el cuadro de Courbet *El origen del Mundo* (óleo sobre tela, 1866). **Ostojić** se centró en la composición y el tema de esta obra y también en la posición de Courbet como un artista que se comprometía con la lucha de clases en la época de la Comuna de París, y que creía en el papel emancipador del arte en la sociedad. Sus obras fueron prohibidas en la exposición de París y fue detenido por su implicación política. La pintura *L'Origine du monde*, por unas causas u otras, fue apartada y guardada en colecciones privadas hasta el año 1980, cuando fue exhibida en el Museo de Orsay en París.

En diciembre del año 2005, la obra *After Courbet*, fue expuesta en varios carteles en las calles de Wiena, como parte de la exposición EuroPart. Después de dos días, el trabajo fue quitado, como consecuencia de la censura, porque el primer ministro austríaco debía hacerse cargo de la presidencia de la UE. La obra fue retirada del espacio público junto con el trabajo de un artista español. Ambas obras fueron censuradas como un ataque a la moral pública austriaca. El cartel de un tamaño de 3,5x4 metros fue expuesto posteriormente, en la fachada del Foro Stadpark, en Graz, durante el período, enero-marzo del año 2006.



Ilustración 67. Tanja OSTOJIĆ. *Untitled / After Courbet (L'origine du monde)*, 2004.
Fotografía en color, 46x55cm

Ostojić con su trabajo cuestiona las políticas y la moral neoliberal de la UE. Sus leyes y la posibilidad de integración dentro de sus fronteras. En su proyecto, *Busco un marido con pasaporte de la UE*, revela e ironiza la verdad sobre la trata de mujeres, la prostitución, los matrimonios pragmáticos y todos los demás efectos secundarios de transición. Al abordar el problema de los matrimonios ficticios, los matrimonios cuyo único fin es obtener los “papeles”, **Ostojić** identifica el arte con la vida real. Ya no se sabe dónde empieza el trabajo y dónde empieza la vida. Colocando su fotografía de cabeza y cuerpo rasurado en los anuncios de Internet, ofrece una imagen de las mujeres privada de todo erotismo e idealización (en el sentido clásico de la representación del cuerpo femenino desnudo). Esta imagen se asemeja a los retratos de los campos de concentración, antes que a una invitación sensual al matrimonio. A este tipo de “oferta” y la necesidad de este tipo de servicio se ven obligadas principalmente las mujeres de los países en transición de Europa del Este (en el contexto de la UE). **Tanja Ostojić**, en las cartas intercambiadas con los maridos potenciales explica claramente: “I am tired of my national identity, and I want to change it. Anyway, I do not believe in national values but in human ones. And I feel my nationality is a label someone else has put on me. It was not my choice, believe me”⁶¹².

Con este proyecto, **Ostojić** no sólo apunta a la hipocresía de la legislación de la UE, como un espacio político y económico elitista, sino que también resuelve su problema privado: obtiene los documentos para su estancia legal en la UE (lo que también forma parte del proyecto de documentación de su proyecto artístico. **Ostojić** presenta el certificado de matrimonio, pasaporte con el visado, las fotografías de la modesta boda con testigos⁶¹³, cartas de propuestas de matrimonio, etc.) De este modo, la artista, se podría decir, logra una doble realización. Por un lado, obtiene una obra de arte en forma de proyecto web, participativo; mientras que, de otro lado, utiliza los beneficios que le proporciona el estatus de cónyuge de un ciudadano de la UE. El trabajo de **Ostojić** destaca las desigualdades entre las personas que residen en la UE, la falta de libertad de movimiento y la desigualdad de género.

⁶¹²Versión de la doctoranda: “Estoy cansada de mi identidad nacional, y quiero cambiarla. De todos modos, yo no creo en los valores nacionales, sino en los humanos. Y siento mi nacionalidad como una etiqueta que alguien ha puesto sobre mí. No fue mi elección, creedme”. Página oficial de la artista. Fuente: <http://www.van.at/see/tanja/> [consultada 4/5/2013]

⁶¹³Al acto de la firma del matrimonio civil, solo han asistido dos testigos, y al funcionario no se le ha dicho que se trata de una *performance* artística. Los recién casados no se han besado, al final del acto.

La obra, *After Courbet* muestra la condición de la mujer inmigrante que ha sido discriminada por el hecho de no pertenecer a la UE. **Ostojić** plantea que no había ninguna intención de trabajar en un tema como “un anuncio para la UE”, sino más bien se trataba de invitar a los artistas a trabajar en el tema de cambiar la geopolítica europea, y que los artistas deberían estar disponibles para posicionarse críticamente.

La obra provocó un escándalo, no por el hecho de mostrar el cuerpo femenino (diariamente vemos imágenes de sexo y violencia en la cultura pop, que ya no nos sorprenden), sino debido a la crítica social a la UE que la obra promueve. La exposición EuroPart, donde la obra fue expuesta, se llevó a cabo en honor de la toma de la presidencia austriaca de la Unión Europea, así que no era apropiado ver 12 estrellas amarillas en las braguitas de una entropierna femenina abierta, de par en par. El trabajo fue censurado con el fin de proteger la imagen de la UE y sus políticas. En este caso, la obra fue declarada pornográfica, para evitar que en la visión del espectador se relacionen el arte, el capital y la sexualidad. Que no se vea que Europa se está uniendo en los mercados de capital y que los ricos se hacen más ricos y los pobres más pobres. Las clases sociales se diferencian más claramente, hasta los límites de “racismo” de clase. El capital es la unidad de medida en Europa. El sexo (sea dentro del matrimonio, en forma de matrimonios ficticios o la prostitución) se utiliza para comprar un boleto para permanecer en la UE. En este trabajo, la artista pone en evidencia la política europea sobre la sexualidad, las leyes en relación con el contrato de matrimonio, las declaraciones conjuntas de impuestos o el control de la prostitución. En la UE, todos los días se violan los derechos humanos de los inmigrantes, que generalmente son tratados como una clase de trabajadores mal remunerados, o son trabajadores ilegales a los que nadie paga las contribuciones a la seguridad social.

El activismo político de **Ostojić** está claro también en su acción en la apertura de la Bienal de Venecia en el año 1999, relacionada con los bombardeos de la OTAN, donde reparte a los visitantes de la muestra, tarjetas con las frases: “I want you to ask your government’s responsibility for the consequences of bombing Yugoslavia”. **Ostojić**, además de una experiencia estética, ofrece una crítica, creando un espacio de debate abierto, cuestionando la moralidad del mundo en que vivimos. Ella ofrece la esperanza y la fe de un cambio posible.

4. EL DIÁLOGO INTERCULTURAL EN EL TRABAJO DE LA ASOCIACIÓN KIOSK

La temática del diálogo intercultural está presente en el arte de hoy. Esto se puede ver en el proyecto *Komunicacija* (Comunicación) de la **Asociación Kiosk** (Quiosco). Los miembros de la asociación son la fotógrafa, **Ana Adamović**⁶¹⁴ y la historiadora de arte, **Milica Pekić**⁶¹⁵. Se trata de un proyecto de talleres fotográficos que se organizaba con los jóvenes del sur de Serbia. Fue ideado como un programa creativo y educativo, ya que la región todavía tiene problemas entre los grupos étnicos que la habitan. El objetivo principal fue tratar de establecer un diálogo entre los miembros de las diferentes comunidades, mediante el trabajo con los jóvenes. Este territorio del sur de Serbia se considera zona de alto riesgo por su proximidad a Kosovo, y por el hecho, de que allí viven serbios y albaneses absolutamente separados como consecuencia de años de conflicto. Los niños allí asisten a las escuelas separadas, los pueblos están divididos según el principio estrictamente étnico. Los ejemplos de cooperación de estos dos grupos étnicos son escasos. La población gitana no tiene derecho de decisión.

La región ha experimentado en el año 2000 el conflicto armado abierto⁶¹⁶. La paz fue establecida rápidamente de la parte de la KFOR⁶¹⁷, pero la tensión en esta región no ha disminuido. En el marco de los talleres *Comunicación* durante doce semanas se ha trabajado con los jóvenes serbios, albaneses y los romaníes de Bujanovac y Preševo (tienen una mayoría albanesa étnica y son vecinos de Kosovo). Los organizadores del proyecto se han convencido con optimismo de que el diálogo (por lo menos creativo) es posible. En la conversación con la organizadora del proyecto, la fotógrafa **Ana Adamović**, llegamos a las siguientes informaciones:

⁶¹⁴Véase nota de pie nº 316.

⁶¹⁵Milica PEKIĆ (Beograd,?). Licenciada en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía de Belgrado. Cofundadora de la organización Kiosky presidenta de la *Nezavisna kulturna scena Srbije* (NKSS) (Asociación de la escena cultural independiente de Serbia).

⁶¹⁶Los conflictos fueron provocados por el Ejército de Liberación de Preševo, Medvedja i Bujanovac (UCPMB). Un grupo guerrillero de origen albanés que luchó por la independencia de Serbia (entonces República Federal de Yugoslavia) para los tres municipios: Preševo, Bujanovac y Medvedja, hogar de la mayoría de los albaneses de Serbia central, adyacente a Kosovo. Los uniformes, los procedimientos y las tácticas del UCPMB son iguales que los del disuelto Ejército de Liberación de Kosovo. El UCPMB operó entre 1999 y 2001. El objetivo del UCPMB fue la secesión de estos municipios de Yugoslavia y unirlos para un futuro Kosovo independiente.

⁶¹⁷La KFOR (ing. *Kosovo Force*) es una fuerza militar multinacional liderada por la OTAN que entró en Kosovo dos días después de que el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas aprobara la resolución 1244. Su objetivo era mantener el orden y la paz en el territorio.

El proyecto *Comunicación*, trabaja con los jóvenes entre 14 y 18 años, utilizando la fotografía como medio para sobrellevar los conflictos existentes. El proyecto aborda los prejuicios, la historia de la guerra, el futuro potencial de la guerra, la coexistencia en esta región, donde cada vez más nos están convenciendo que la misma es imposible. El primer objetivo del proyecto son los albaneses y serbios, como los puntos más dolorosos en este momento en el intento de coexistencia. Posteriormente hemos contado con los gitanos como un grupo étnico drásticamente marginado en toda la región. El proyecto se ha realizado en Bujanovac, que está muy cerca de Kosovo. Los participantes son los jóvenes de Bujanovac, Preševo y Vranje, de la etnia serbia, albanesa y gitana. También están incluidos los niños del centro de refugiados, los que son serbios de Kosovo, y por eso se les trata como refugiados. Para mí era importante incluirlos, porque en caso de conflicto, ellos son el futuro. Era importante contar con su experiencia de “expulsados”, para que lo puedan ver los que no lo son. Que tomen conciencia de lo que este conflicto puede causar⁶¹⁸.

El año siguiente (2006) el proyecto se amplió a tres ciudades más. La Asociación Kiosk trabajó en Novi Pazar (es una ciudad y municipio situado en el distrito de Raška, al suroeste de Serbia). Después, en el norte de Serbia, en Voivodina⁶¹⁹ donde participaron serbios, húngaros, croatas y gitanos. En Voivodina viven más de veinte grupos étnicos. La provincia cuenta con 6 idiomas oficiales, así que había más nacionalidades participando en el proyecto. Luego, el proyecto fue repetido en Kosovo con albaneses, serbios, gitanos, bosniacos y turcos.

Adamović comenta:

Lo que intentamos hacer es incluir el mayor número posible de niños en el proceso y el máximo número posible de regiones. Pero también buscamos incorporar el máximo posible de personas del ámbito artístico. Cuando hicimos Kiosk, nuestra idea era hacer arte socialmente comprometido, porque el arte es una buena manera de establecer este

⁶¹⁸Fragmento de la entrevista realizada a la fotógrafa Ana ADAMOVIĆ, en su casa, Belgrado, 12 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 19, pág. 623 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

⁶¹⁹La Provincia Autónoma de Voivodina se localiza en la parte norte de Serbia. Su capital y ciudad principal es Novi Sad. La segunda urbe en importancia es Subotica.

diálogo inicial. Ahora estamos haciendo los murales por toda Serbia, así que nosotros lo vemos como arte comprometido, no tratamos necesariamente sólo la guerra y la política. También los temas sociales⁶²⁰.

Los talleres de *Comunicación* duraban cuatro meses. Tiempo en el que los niños cada semana fotografiaban con cámaras que les daban los organizadores del proyecto. Cada semana se proponía un tema, que se iba a fotografiar durante la semana. Siempre se empezaba con los autorretratos, después se pasaba a la familia, a enemigos-amigos. El tema amigo-enemigo fue un tema clave, con el que toda la dinámica del taller cambiaba, especialmente en las regiones del sur de Serbia y Kosovo. A los participantes se les daban diez temas, una vez a la semana, y los organizadores quedaban con los niños durante cuatro horas para discutir sobre las fotografías que habían hecho.

En los grupos de participantes en el proyecto fue muy importante que el número de niños y niñas fuera igual. Y que todas las comunidades nacionales estuvieran representadas con el mismo número de participantes.

Adamović explica la forma de trabajar con los grupos:

Nosotros no les enseñamos la técnica, sino la historia de la fotografía, porque la fotografía es importante como medio. Aprenden a estar detrás de lo que piensan, de lo que dicen y de lo que fotografian. Así que sus fotografías son el motivo de discusión que después se desarrolla en los mismos talleres. Las discusiones algunas veces son terriblemente traumáticas, pero son muy importantes, sobre todo en las situaciones donde viven las comunidades nacionales que no dialogan entre sí como lo son la albanesa y la serbia⁶²¹.

Ya hemos visto en el ejemplo de la clausura de la exposición de artistas de Kosovo (albaneses), el tema de las relaciones entre serbios y albaneses en Serbia. La zona en la que los talleres se llevaron a cabo está poblada por los grupos étnicos-serbios y albaneses- que no se comunican entre sí. Hemos preguntado a **Adamović** ¿Cómo funcionaba la selección de las fotografías que los iban a representar? La artista dijo que las elegían los niños, con el acuerdo del adulto que llevaba el taller,

⁶²⁰Ibíd. pág. 623 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

⁶²¹Ibíd. pág. 623 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

porque era importante tener una buena exposición o un buen producto al final. Los jóvenes podían siempre convencer al resto de participantes de que ellos tenían razón, pero había que argumentarlo. Después con la fotografía debían dar sus explicaciones, las que estaban vinculadas a lo que les estaba sucediendo en la vida, en el taller o algo relacionado con su futuro. Los organizadores hacían unas pequeñas vídeo entrevistas con ellos, que también se presentaban en las exposiciones. Se organizaba la exposición en cada ciudad en la que se hizo el taller, y a continuación, la exposición principal se organizaba en Belgrado, donde estaban representados todos los grupos y también se editaba una publicación. Cada artista que participaba en el proyecto se comprometía a escribir para el público un pequeño texto sobre sus experiencias durante el taller.

Si vemos las obras de algunos de los participantes en el taller en el año 2005, constatamos que el objetivo no era enseñar a los jóvenes las técnicas fotográficas, sino cómo pensar con la fotografía a través de los temas que se les habían asignado. Ver que han podido profundizar la discusión y el conocimiento entre grupos étnicos que no se comunicaban. Según la opinión de los organizadores la tolerancia y la comprensión que se han mostrado durante el tiempo de sus discusiones son asombrosas. Especialmente por el hecho de que viene de los jóvenes que han vivido la mayor parte de su vida en zonas de conflicto o de conflicto potencial, los que a diferencia de muchos tienen el derecho de mostrar ira y descreimiento. Cada semana con su trabajo y comportamiento mostraban que el diálogo entre las etnias y la convivencia no es algo que debe ser impuesto, sino que es necesario, posible y normal.

La mayoría de estos jóvenes nunca habían salido de su ciudad natal. Mientras muchos soñaban cómo se van a ir con sus familiares que están en el extranjero, tan pronto completaran los estudios secundarios.

Las generaciones que son el objetivo de este proyecto nacieron y crecieron durante las guerras y los conflictos en la antigua Yugoslavia. Ellas son ahora lo suficientemente mayores para tener inculcados prejuicios sobre otras naciones con las que viven y comparten la región. Estos jóvenes están soñando con la vida en algún otro lugar. Nos hablan sobre las promesas de los familiares que viven en el extranjero y lo que cuentan sobre las bondades de las sociedades desarrolladas, donde hay trabajo para los jóvenes. Los talleres *Comunicación* documentan la

situación en las zonas donde la comunicación entre los jóvenes de diferentes etnias es difícil o inexistente. Este tipo de proyectos, si no fueran esporádicos, mejorarían la comprensión entre los grupos étnicos y, disminuirían las tensiones en las relaciones entre los grupos, cuya vida se ve obstaculizada por la falta de expectativas de una vida mejor.

5. SOBRE EL PROYECTO *POSETILAC* (VISITANTE) DE IVAN GRUBANOV CONCEBIDO EN EL JUICIO AL EX PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA SOCIALISTA DE YUGOSLAVIA, SLOBODAN MILOŠEVIĆ (2001-2003)

El joven artista, del que ya se ha hablado en esta tesis, **Ivan Grubanov**⁶²² asistió como “visitante” desde el año 2001 hasta el año 2003 al juicio a Slobodan Milošević en la Haya. **Grubanov**, durante los años noventa fue un joven activista que luchó contra el régimen. La complejidad del tema y la contradicción de sentimientos que el artista sentía cuando se enfrentaron su historia personal -su juventud en Belgrado marcada por las manifestaciones contra Milošević - y la narrativa establecida en la Corte de Justicia, provocaron que el artista se distanciase de su historia personal y determinación política y se convirtiera solamente en un pintor del proceso judicial contra Slobodan Milošević.

La serie *Posetilac* (Visitante) reúne más de 160 dibujos trazados con plumilla y tinta, en la sala del Tribunal. Representan eventos específicos ocurridos durante el proceso en el espacio del Tribunal. Sus dibujos son también testimonios de las emociones del artista en relación con el juicio al ex presidente.

En la entrevista con el artista, realizada en 2012, veremos su decepción por los acontecimientos que siguieron después del 5 de octubre y la salida de Milošević. Aunque en los noventa fue la oposición al régimen en el poder, el artista también condena los cambios que trajo la democracia a Serbia.

Esto es lo que **Grubanov** dice sobre su orientación política durante los acontecimientos recientes:

⁶²²Véase nota de pie n° 159.

Desde el año 2000 hasta el asesinato de Zoran Djindjić⁶²³ en 2003 (Primer Ministro de Serbia) todos teníamos la esperanza de que estábamos en el camino correcto y, todos hemos creído que estábamos entrando en una época de prosperidad económica y social. Me parece que después del asesinato de Djindjić en el año 2003, y especialmente en el periodo cuando se llevó a cabo la independencia de Kosovo en el año 2008, todo ya era un plan perverso de las potencias occidentales, especialmente de la OTAN, para gobernar y manipular esta parte del mundo. Cuando estos acontecimientos se llevaron a cabo, se aclaró lo que estaba pasando en los años noventa. Antes de todo, la guerra mediática de la que no nos dimos cuenta hasta ese momento, luego, el largo enmarañamiento implícito y explícito en las corrientes bélicas y en los flujos económicos durante la guerra. Solamente siguiendo el dinero con que fue financiado algún capítulo violento en el proceso de la desintegración de la antigua Yugoslavia quedaba claro de dónde venía el dinero, quién financiaba la guerra y quién estaba detrás de todo esto. La historia, de que aquí se trata de una guerra civil, basada en el nacionalismo, es solamente una cortina de humo para un montón de maniobras y acciones perversas principalmente de la OTAN y sus financiadores. Naturalmente, también hay una obsesión histórica de algunos países que han participado activamente en ello y han apoyado la secesión de las repúblicas rebeldes, etc.⁶²⁴.

Debido al hecho de participar como oyente en el juicio al ex presidente de Serbia, Slobodan Milošević, su visión y comprensión del proceso de la desintegración de la ex Yugoslavia había cambiado. Después de todos los argumentos de la acusación y la defensa, el artista tomó la posición de la política anti-estadunidense, la que según su comprensión y conclusión, manipula al resto del mundo y causó, entre otras desgracias, la desintegración de la antigua Yugoslavia.

Grubánov fue becado por la Rijksakademie van Beeldende Kunsten en Ámsterdam, donde cursaba los estudios de postgrado en los años 2002 y 2003, el periodo en que se celebraba el juicio a Slobodan Milošević. El artista aprovechó su

⁶²³Véase nota de pie nº 110.

⁶²⁴Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Ivan GRUBANOV, en su estudio, Belgrado, 4 de marzo de 2012. Véase el Apéndice, entrevista nº 6, pág. 573 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

cercanía a la Haya para acudir a los juicios al ex presidente. El artista continúa describiendo su estancia en el juicio:

Mientras estuve en Ámsterdam, dos años, iba al tribunal de la Haya, donde trabajé una serie de dibujos en el juicio a Slobodan Milošević. Durante dos años, estuve expuesto al proceso de presentación de pruebas y materiales que la fiscalía había preparado, como también al material que Milošević por sí mismo había presentado. A través de esta experiencia tuve la oportunidad de dar forma a algunas de las experiencias que tuve en los años noventa y compararlas con lo que ha sido el discurso oficial establecido por el tribunal de la Haya. Pero también para profundizar en algún discurso de la oposición que fue presentado para refutar la tesis del tribunal y la fiscalía. En este momento me encontré con el pensamiento y la literatura de la izquierda americana. Por ejemplo, Noam Chomsky, un intelectual realmente influyente, con sus títulos sobre Kosovo, sobre la estrategia imperialista de los EE.UU. y la OTAN en todas las partes del mundo. Me parece que gracias a ello se ha formado mi opinión y entonces empecé a recopilar la información y tesis de diferentes partes, para hacer un cuadro más amplio, sobre todo para mí mismo y después hacerlo público⁶²⁵.

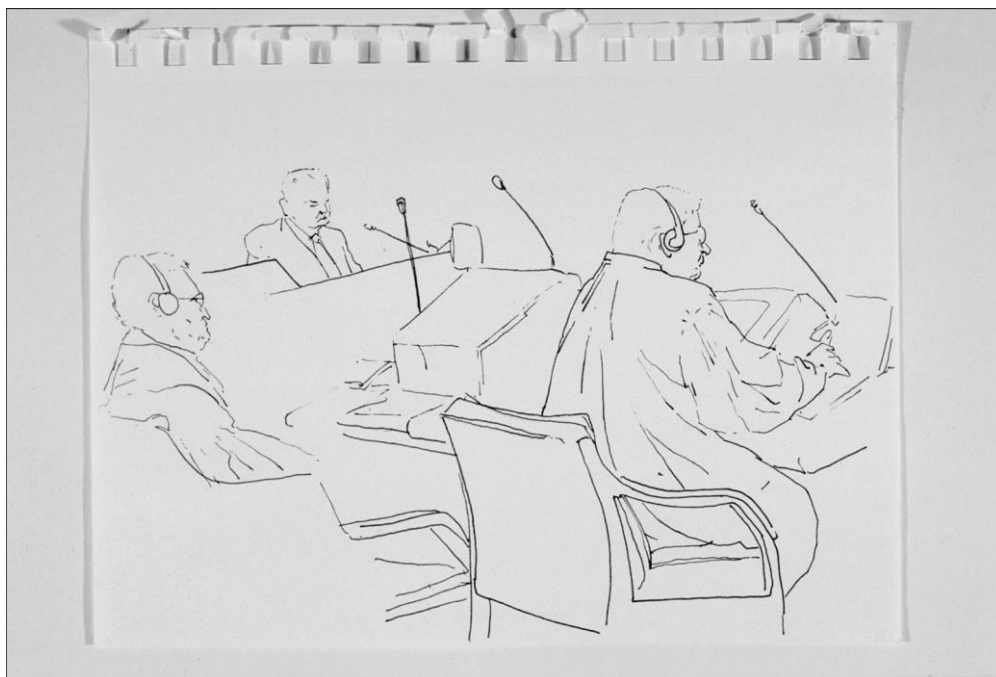


Ilustración 68. Ivan GRUBANOV. De la serie *Visitante*, 2002-2003. Slobodan Milošević

⁶²⁵ Ibid. pág. 573 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

Le pedimos al artista, ya que asistió al juicio durante dos años, que nos describa la impresión que le había dejado Slobodan Milošević. El artista tuvo entonces la oportunidad de obtener una imagen más cercana del presidente, contra cuyas ideas había luchado y que durante los años noventa, los años de auge de su poder le parecía invencible. Milošević durante el juicio fue privado de su poder. Estaba sentado en el banquillo de acusado como cualquier otra persona, representando la memoria de una política destructiva y los años en los que el artista luchaba, junto a tantos otros, contra su ideología. **Grubano** prosigue:

Slobodan Milošević como hombre y como político, no tenía la capacidad de combatir con las circunstancias y las situaciones en las que se encontraba históricamente y políticamente. El era una especie de manipulador, pero con visión limitada. No ha comprendido la totalidad de los acontecimientos políticos dentro de cuales actuaba. No entendía la totalidad de las circunstancias mundiales, no comprendía los grandes procesos que tenían lugar a una escala global, tampoco el proceso de la globalización, ni el proceso de creación de un mundo unipolar. No entendía las estrategias de expansión de la cultura occidental, la estrategia de la OTAN. No ha entendido del todo la caída del comunismo. No ha entendido del todo la caída del muro de Berlín. No ha entendido del todo la desintegración de la Unión Soviética. No ha entendido del todo el proceso de separación en Checoslovaquia. No ha entendido del todo la fusión de las dos Alemanias y los cambios que ha traído a Europa. La unión de Alemania, ha anulado las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Alemania se ha convertido en un exponente importante de la OTAN. Estados Unidos, a través de la OTAN, ha intentado extenderse hacia el Oriente Medio. La antigua Yugoslavia, era en todo esto, un enemigo predeterminado. Estaba en el camino de algunas de las tres grandes potencias, por lo menos tres, y de sus ideas expansionistas⁶²⁶.

Grubanov ve a Milošević como un oportunista perdido y desorientado que no estaba en condiciones de evaluar las intenciones de las potencias mundiales y sus juegos de globalización y reparto del mundo. Aunque Milošević no era un

⁶²⁶Ibíd. pág. 573 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

nacionalista en su orientación original, utilizó esta ideología para permanecer en el poder. **Grubanov** argumenta que aunque Milošević era un manipulador, no fue capaz de valorar el momento político e histórico en el que se encontraba.

Seguidamente comenta la idea paneslava a la que se inclinaba Milošević:

Entonces, la idea de la solidaridad paneslava, en la cual confiaba Milošević, no se podía, en realidad, llevar a cabo, después del colapso de la Unión Soviética. Por lo tanto, esta ideología nacionalista, que fue presentada y empujada, no solo desde dentro sino también desde fuera, por la diáspora, fracasó y ayudó a sembrar la semilla del nacionalismo. El nacionalismo tampoco lo sabía manejar. Tal vez, la única manera de evitar todas estas semillas del mal, hubiera sido permanecer dentro del marco constitucional, el marco político y social de la antigua Yugoslavia. Pero Milošević fue también aquí engañado, aunque el nacionalismo no era su ideología principal, se precipitó en la política del nacionalismo. Simplemente él es un trágico, un hombre que no ha entendido las circunstancias en que actuaba. No tenía la capacidad de enfrentarse con los problemas políticos internos o problemas relacionados con la política exterior. Ha terminado como la encarnación de todo lo malo que sucedió en la antigua Yugoslavia. Ha acabado como el ideólogo de la agrupación política que contribuyó a la guerra, la destrucción, el terror y el sufrimiento de todos los pueblos de la ex Yugoslavia. Así que se convirtió en un serbio trágico, que ha ayudado a que una repugnante guerra mediática defina a los serbios como los únicos culpables de la guerra. Los defectos y los fallos de este hombre son múltiples, por lo que es difícil de formular lo que podría significar históricamente y para cada uno de nosotros individualmente. A través de mi trabajo artístico y compromiso social, en numerosas ocasiones me he distanciado de él y de lo que él representaba⁶²⁷.

Aquí vemos que **Grubanov**, se distanció claramente del régimen de Milošević. Lo doloroso para el artista es la opinión internacional que señala a los serbios como los únicos responsables de la guerra. Llevado por las fuertes emociones surgidas de la lucha contra el régimen de Milošević, que marcó su juventud, el artista tuvo sus

⁶²⁷Ibíd. pág. 574 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

razones personales para desarrollar el proyecto *Visitante*, con el que cerró simbólicamente un capítulo de la historia nacional, pero también de su propia historia.

Le preguntamos cómo se decidió a hacer este proyecto sobre Milošević.

Fui al juicio porque he participado de todas las formas posibles en la oposición a Milošević. Desde mis catorce años hasta los veinte y algo, participé en los disturbios civiles, la organización de las estaciones de radio piratas, las iniciativas por la paz, etc. Claro que me sentí engañado por todo lo que pasaba en la antigua Yugoslavia. Sentía que lo que me pasaba era responsabilidad de Milošević. Su régimen me ha influido como una persona con conciencia política, y sobre todo ha afectado al modo en que mi identidad se percibe desde fuera. Dado que en todos estos acontecimientos no tuve la oportunidad de ver a Milošević en directo, fui al tribunal, porque quería hacer un tipo de confrontación con todo este capítulo de la historia. Y cuando me encontré en el tribunal, esa escena y esa historia eran tan intensas que no sabía cómo comportarme. Sentía que las acusaciones se dirigían también contra mí a diferentes niveles. Esto era un juicio a Milošević y a su política. Las acusaciones se dirigían también contra nosotros, como pueblo y contra mí, como partícipe de la vida política, que se basaba en los principios completamente diferentes del actual. Lo sentí como una injusticia muy grave y simplemente todo era muy intenso. Todas las historias, las declaraciones de los testigos y las acusaciones. Y como todo esto, se hacía un cúmulo de pequeñas historias emocionales que se está convirtiendo, frente a mis ojos, en un juicio general de la historia. Se perdía la complejidad, convirtiéndose en una explicación unidimensional. Esto fue tan intenso, que no conseguía posicionarme respecto a todo esto, ni políticamente, ni personalmente. Entonces hice una especie de regresión, el futuro dibujante y pintor ha retornado a los tiempos de la Facultad de Bellas Artes en Belgrado cuando dibujábamos a los modelos. La próxima vez cuando me encontré en el Tribunal, ya tenía preparado un cuaderno pequeño de apuntes, así que empecé a hacer los retratos de

todos los participantes⁶²⁸.

Grubanov, durante el juicio experimentó cómo ante sus ojos, se estaba creando la historia del Tribunal de La Haya, que se convirtió en la historia oficial sobre la desintegración de la antigua Yugoslavia. Sus emociones fueron intensas, así que el proyecto *Visitante* en realidad está hablando del propio artista-el visitante al juicio contra Milošević-, y no sobre el ex presidente. Se trata de un intento del artista de liberarse de la pesada carga de la historia-la que arrastra por el hecho de venir de Serbia-, y de la catarsis lograda con sus habilidades de dibujante durante el proceso. Inspirados por la sinceridad de su intento artístico y su decisión de documentar el proceso judicial con tinta y plumilla, le preguntamos si necesitaba un permiso para ese comportamiento inusual -dibujar en la sala del tribunal-.

El artista comenta:

Las primeras veces cuando dibujé, fue como una especie de trance. Aleatoriamente, apuntaba todo lo que veía, de alguna manera quería hacer una evidencia de mi presencia allí. Pensaba que mi presencia allí era un acto supremo de responsabilidad personal, por el hecho de participar voluntariamente debido a mi origen nacional, por mi participación en estos acontecimientos aunque sea del lado de la oposición al acusado. Cuando pregunté, entendí que según los documentos legales, para poder seguir dibujando, debería pedir un permiso, pero que esto también sería arriesgarme a no obtener el permiso. Ya que este proceso de hacer los apuntes se ha convertido en una obsesión, no quería correr el riesgo de tener que dejarlo. No tenía ninguna idea de lo que haría con este material y de lo que ello significaba para mí. Pero solamente el acto de mi presencia allí y el hecho de hacer los dibujos era una manera de hacer una interacción con este capítulo de la historia, con este pasado, con Milošević, con este capítulo de los años noventa. Todo esto me parecía terriblemente importante. No pedí el permiso, pero seguía haciendo los dibujos en secreto. Los seguí haciendo durante dos años. Hice una cantidad de 200 dibujos. Más tarde edité una

⁶²⁸Ibíd. pág. 574 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

selección de 160 dibujos⁶²⁹.

El artista tenía un fuerte deseo de documentar su presencia en el juicio a Milošević. El trance en el que ejecutaba sus dibujos, no era solo artístico. Se trataba de estar reviviendo todas las emociones acumuladas durante los años noventa de un hombre joven que se sentía rehén del régimen de Milošević.

Cuando este material quedo acumulado, y cuando a través de estos dibujos se podía ver la historia de mi presencia en el juicio, de esta insistencia de estar allí, esta persistencia. Cuando a través de las frases que estuve escribiendo, por el hecho de ser muy intensas, podía reconocer algunos aspectos clave de lo que se estaba diciendo, y concluyendo durante el proceso fue como una especie de diario personal o una taquigrafía visual de todo este proceso. Y cuando él mismo empezó a funcionar como una entidad separada, como una materialización de mi confrontación artística y personal y como una comunicación con todo este capítulo. Entonces esto me parecía una contribución válida, como el material de prueba de mi intento de sobrellevar este tema y de dar un tipo de respuesta y algún tipo de explicación artística de todo esto. Aquí terminó mi encuentro y compromiso con el tribunal y el juicio. Por la acumulación del material, por lo que el material vive como una nueva entidad, como una obra de arte, un cuerpo (*opus*) separado. Aquí toda la tensión causada por el proceso se convirtió en una especie de paz, libre de grandes conclusiones, sin grandes ideas. Simplemente el proceso de mi confrontación con este capítulo de la historia, con sus aspectos, fue materializado y registrado⁶³⁰.

Grubanov con este proyecto ha alcanzado la paz personal, ya que ha cerrado su contribución con el seguimiento artístico de los hechos y ha logrado cerrar un capítulo que ha marcado su juventud, un capítulo oscuro cuyo protagonista fue Milošević. A continuación veremos dónde el artista presentó por primera vez los dibujos del juicio a Milošević.

Grubanov nos cuenta:

⁶²⁹Ibíd. pág. 574 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

⁶³⁰Ibíd. pág. 575 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

En la primera exposición final en Ámsterdam, mostré estos dibujos como diapositivas. Dibujos que hice durante el primer año, unos cien dibujos. Los presenté en forma de diapositivas porque no quería vincularme con el material y no quería que los espectadores se conectaran con el fetiche del objeto, con el fetiche del dibujo, con la evidencia material de mi presencia y confrontación con el tribunal. Hice las fotografías de los dibujos y los mostré cómo diapositivas, porque me permitían utilizar un formato más grande y porque las diapositivas eran una especie de simulacro de la visión de todo este proceso judicial. La realidad del proceso fue mostrada con los dibujos hechos a mano, en vez de las fotografías. Las diapositivas formaban una animación, la reanimación (reactivación) del proceso a través de la mano y la mente del dibujante. Como escribe, John Berger, dibujando, el dibujante no dibuja lo que ve, porque el dibujo requiere tal concentración, la inmersión en la forma y contenido y la relación con lo que se está dibujando, que el dibujante registra lo que, él con este enfoque se convierte. No dibujamos lo que vemos, sino lo que a través del proceso de dibujar, nos convertimos. Esta conexión entre la imagen y el dibujo es mucho más visceral, que en las técnicas documentales, fotográficas o películas⁶³¹.

Grubanov, con la serie de dibujos *Visitante* ha cumplido con su deber humano y artístico. Con su dedicado seguimiento del juicio de Milošević ha ofrecido su sacrificio a los tiempos endemoniados de los años noventa, tiempos marcados por la figura de Slobodan Milošević. El artista se ha enfrentado a un proceso ritual, anotando febrilmente los acontecimientos, luchando con los espíritus de la desintegración del estado yugoslavo, durante un periodo de dos años. **Grubanov** ha alcanzado la catarsis y la transformación de un pasado traumático en un proyecto de compromiso artístico.

⁶³¹Ibíd. pág. 575 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

6. REVISIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS DE LOS NOVENTA EN EL ARTE DE HOY. MILICA TOMIĆ Y EL GRUPO SPOMENIK: EL CASO DEL CAMPO DE CONCENTRACIÓN-MINA OMARSKA Y EL GENOCIDIO DE SREBRENICA (1995)

El monumento memorial a “las víctimas de la guerra y los defensores de la patria” como punto de partida para el proyecto *La política de la memoria* del grupo Spomenik

De una actitud social y artística completamente diferente, son los trabajos de **Milica Tomić**⁶³². El trabajo individual de esta artista ya se ha mencionado en esta tesis. Aquí se trata de su trabajo como parte del **grupo Spomenik**⁶³³ (Monumento).

Las fuentes utilizadas en este capítulo son:

<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1043515>,

<http://pescanik.net/spomenik-zrtvama-nepovoljne-vremenske-prognoze/>,

<http://www.begrad.rs/cms/view.php?id=1497023>,

<http://www.forensic-architecture.org/file/mathemes-re-association/>,

<http://milicatomic.wordpress.com/works/politics-of-memory/>,

<http://milicatomic.wordpress.com/new-projects-2/>,

<http://milicatomic.wordpress.com/works/mathemes-of-re-association/>.

La entrevista con la artista **Milica Tomić** fue realizada por la autora de esta tesis en el año 2012.

Para explicar la génesis de trabajo del grupo **Spomenik** tenemos que empezar desde el concurso convocado por el Gobierno de Serbia en 2002 para el diseño del

⁶³²Véase nota de pie nº 92.

⁶³³El grupo Spomenik (Monumento) existe desde el año 2002, está formado por los siguientes artistas y teóricos del arte: Damir Arsenijević, Ana Bežić, Jasmina Husanović, Pavle Levi, Jelena Petrović, Branimir Stojanović y Milica Tomić. El grupo se creó con el fin de iniciar una discusión crítica sobre las guerras en los Balcanes de los años noventa y de sus consecuencias. El trabajo internacional del grupo comienza en el año 2008, con el proyecto *Mathemes of Re-association*. Investigando los crímenes en la ciudad ubicada en el Este de Bosnia, Srebrenica ocurridos en el año 1995. El trabajo del grupo Spomenik busca las maneras en que el arte pueda formar su propio discurso de la guerra actual. A través de *Studije Jugoslavije* (Estudios sobre Yugoslavia) el grupo Spomenik genera el espacio político para el debate y el análisis.

monumento “a las víctimas de la Guerra y los defensores de la Patria 1990-1999” (incluyendo las guerras que se libraron desde el año 1991 hasta el año 1995 en el territorio de Croacia y Bosnia-Herzegovina, así como el bombardeo de la OTAN de la República Federal de Yugoslavia en 1999).

Ya en el año 1997, por primera vez la Asociación de Veteranos de la Guerra y la Asociación de Veteranos Discapacitados de Serbia exigieron que se levantara en Belgrado un monumento, en un lugar central, para conmemorar a las víctimas de las guerras de la antigua Yugoslavia. El Ayuntamiento de la ciudad esperó hasta el año 2002 para poner en marcha un concurso para el diseño del monumento a “los soldados caídos y víctimas de las guerras 1990-1999 en la ex Yugoslavia”, pero pronto el concurso fue cancelado debido al conflicto que surgió sobre el título. Al año siguiente, del título se suprimieron “los soldados” pero el jurado al final llegó a la conclusión de que ninguna de las obras presentadas tuvo un mensaje visual suficientemente fuerte, por lo que no eligió ninguna de las propuestas. Sin embargo, en el año 2005 se publicó un nuevo concurso para el diseño del monumento “a las víctimas de la Guerra y los defensores de la Patria”, pero de nuevo el primer premio no fue otorgado, aunque el segundo obtuvo la recomendación para su realización. Este monumento fue inaugurado en marzo de 2012.



Ilustración 69. Monumento a las víctimas de la guerra y los defensores de la Patria 1990-1999 en Belgrado, erigido en 2012

La Asociación de Veteranos discapacitados de Guerra, como iniciadora de la idea de erigir este monumento, consideró en su declaración, un gran éxito el hecho de que el proyecto se hubiera llevado a cabo⁶³⁴. La Asociación consideró que hasta el acto de inauguración del monumento fue una señal de cambio en las relaciones entre la sociedad y el Estado hacia las víctimas de las guerras, sobre todo las víctimas de las guerras de 1990 a 1995; pero también hacia aquellos que murieron en la agresión de la OTAN contra la República Federal de Yugoslavia en 1999. La Asociación, por su parte, condenó el comportamiento de varios familiares de los soldados caídos, - insatisfechos con la aparición del monumento, pero aún más con la actitud del Estado hacia ellos y su sacrificio-, que impidieron la colocación de ofrendas florales por parte del alcalde, el Ejército de Serbia, el Ministerio del Interior y de un gran número de asociaciones, principalmente de los veteranos de guerra y familiares de los soldados caídos. Los motivos de este tipo de comportamiento pudieron encontrarse en la frustración debida al desdén hacia ellos. La Asociación de Veteranos estuvo convencida de que las razones se sostienen en motivos políticos, porque conocen las opiniones de personajes relevantes, que con un acto inapropiado, impidieron un gran número de miembros de las familias de los fallecidos honrar a las víctimas.

El **grupo Spomenik** se reunió con motivo de este concurso (2002). Consideraban que este monumento desde el primer concurso hasta hoy representa sobre todo una confusión del estado serbio y sus ciudadanos en relación con las diversas guerras en las que participaron durante los años noventa. En Serbia, consideran los miembros del **grupo Spomenik**, no se tiene claro donde se libraron las guerras, ni quién ha liderado estas guerras, ni en nombre de quién; y, tampoco la cuestión de que el Estado estuvo detrás de las mismas. El **grupo Spomenik** llegó a la conclusión de que estas importantes cuestiones no pueden ser resueltas solamente con el hecho de levantar un monumento.

El **grupo Spomenik** consideraba que la discusión pública sobre las guerras recientes es la única forma posible de este monumento. En el período 2005-2008, el **grupo Spomenik** organizó una serie de reuniones públicas con los iniciadores de la idea de construir el monumento, teóricos y artistas procedentes de la antigua Yugoslavia. El acto artístico del **grupo Spomenik** fue denominar a estas actividades como el monumento público dedicado a las recientes guerras en la antigua

⁶³⁴KOSTIĆ, Slobodan. *Pomen neznanim žrtvama, borcima i otadžbini* (Comemoración a las víctimas desconocidas, los soldados y la Patria), *Vreme*, numero 1108, 2012. Fuente: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1043515> [consultada 3/1/2013]

Yugoslavia. Estas actividades también incluyeron una serie de obras de arte, *performances*, debates, conferencias y la publicación *The Politics of Memory*. El contenido de esta publicación fue la transcripción de las conversaciones sobre las guerras de los años noventa. Esta publicación representó un objeto distributivo (artefacto), sin censura, así como un objeto participativo o el monumento distributivo. En el año 2007, el **grupo Spomenik** participó con su objeto participativo en la Bienal de Praga, con su instalación hecha de las publicaciones apiladas (expresadas en checo e inglés). Los visitantes participaron en la instalación/ objeto/monumento repartiendo la publicación; lo convirtieron en una discusión pública. La instalación/monumento expuesto desapareció gradualmente, quedándose en las manos de los visitantes.



Ilustración 70. Grupo SPOMENIK. (Nebojša Milikić, Milica Tomić y Branimir Stojanović). *Politics of Memory*. 2007. Objeto participativo/monumento distributivo. Bienal de Praga.

El trabajo del grupo fue iniciado por **Nebojsa Milikić**⁶³⁵. Aquí transcribimos una parte de la entrevista con **Milica Tomić** sobre los inicios de trabajo del grupo:

⁶³⁵Véase nota de pie nº 599.

Milikić ha traído el concurso publicado por la ciudad de Belgrado, el concurso se dirigía a todos los artistas, para que propongán las soluciones para el monumento a los soldados caídos, las víctimas de las guerras del año 1990 hasta el año 1999, incluido el bombardeo de la OTAN sobre el territorio entero de la antigua Yugoslavia.

El título del concurso ya por sí mismo era contradictorio porque incluía tanto las víctimas como los agresores. El año 1990 también es discutible, porque implica que la guerra se inició entonces, a pesar de que todos pensamos que comenzó en el año 1991. Este concurso ha puesto en marcha una serie de preguntas: ¿Quiénes son los promotores del monumento?, ¿cómo en el territorio de Yugoslavia entera?, ¿se trata sólo de los serbios o de todos los ciudadanos de la antigua Yugoslavia?, etc.⁶³⁶.

Se trataba de un conglomerado de diferentes políticas e ideologías que estaban en absoluta confusión y contradicción. Este concurso fue convocado en el año 2000, después de la salida de Milošević. Lo que para el **grupo Spomenik** era incoherente ya que pensaron que la guerra se había acabado y que no quedaba nada para hablar sobre el tema. Por lo tanto, se impuso la pregunta ¿a quién elevar el monumento, a los voluntarios, a los paramilitares, a los militares?

Recordemos que en ese momento, después de octubre del año 2000, se creía que Serbia había entrado en un periodo de cambios progresistas y que, por consiguiente, las políticas que representaba el mencionado monumento perdieron su sentido y actualidad. Este es el momento en que se publicó el concurso para idear el diseño del monumento que mostrara que en Serbia nada había cambiado y, que los serbios no se iban a liberar fácilmente de su pasado. El Gobierno de Serbia y el ayuntamiento de Belgrado apoyaron este proyecto. El grupo destacó que Serbia tenía más de 800.000 veteranos, independientemente de si están todos reconocidos por el Estado o no. El Gobierno declaraba constantemente que no estaba en estado de guerra y la gente volvía del campo de batalla sin poder hablar de ello en público, pero tampoco en privado. Los antiguos combatientes todavía hoy tienen el mismo problema. Los miembros de grupo **Spomenik** piensan que, en lugar de que la verdad sobre la guerra

⁶³⁶Fragmento de la entrevista realizada a la artista Milica TOMIĆ, en su estudio, Belgrado, 17 de febrero de 2012. Véase el Apéndice, entrevista nº 21, pág. 633 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

se hiciera pública, se convirtió en un tema olvidado; y, a los participantes en la guerra se les ofreció un monumento, en compensación por las pérdidas que sufrieron por su participación en un proyecto que ha destruido las vidas de sus habitantes y que desde el principio fue condenado al fracaso.

Milica Tomić continúa explicando:

No nos hemos podido imaginar que un monumento así pudiese aparecer, pero ha aparecido por parte de la iniciativa del Estado, no desde el exterior. Empezamos a discutir sobre el tema, que no era una demanda desde el exterior para vincular el arte con la política, sino que el concurso provenía de Belgrado y del Estado para decir que el arte y la política son uno, y que al artista se le exige la solución para una “necesidad” imposible. La necesidad de normalizar la política de la guerra de Estado que se niega haber estado en una guerra. Esto fue en el año 2002 antes del asesinato del Primer Ministro Djindjić. Propusimos que el concurso se cerrara y que se iniciara una discusión pública. Que este monumento tendría que encabezar la discusión sobre todas estas cuestiones para entender de lo que se estaba tratando y que se empezara a pensar sobre todos los problemas que ello conlleva⁶³⁷.

Podemos concluir que el debate público iniciado por el **grupo Spomenik** tenía sus razones para abrir la discusión sobre la política confusa llevada en Serbia tras el derrocamiento de Milošević y la publicación del concurso en el que ni siquiera se aclaró el año del comienzo de la guerra y tampoco se especificó en qué territorio se libró. Además, no fue lógico que un país que nunca declaró el estado de guerra se estuviera levantando un monumento a los soldados caídos. Fue evidente el desacuerdo de las familias de los soldados caídos -esas familias que no permitieron la colocación de las ofrendas florales en el día del descubrimiento del monumento-. Así que estaba claro que existía una gran cantidad de razones para el debate sobre ese tema en la sociedad serbia.

Pero como producto final aquí estamos viendo el monumento: una solución arquitectónica que es muy adecuada para esta situación indefinida que caracterizaba la sociedad serbia. Monumento/placa/ordenación del espacio sólo marcan un lugar que conmemora a los que murieron en el período de 1990-1999. Sobre la placa de

⁶³⁷Ibíd. pág. 633 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

acero está grabado “a las víctimas de la guerra y defensores de la patria en el período 1990-1999” en alfabeto cirílico (que es la única indicación de que se trata de un monumento del estado de Serbia). La plancha de vidrio se puede interpretar como una pared transparente, pero aún representa una pared físicamente insuperable de separación que dividió los pueblos yugoslavos. Mientras que las piedras y el agua pueden evocar a Serbia sobre el mar, que se quedó al otro lado de la pared (como parte de la República de Croacia, Bosnia-Herzegovina, y Montenegro después de la desintegración de Yugoslavia).

6.1 EL PROYECTO *CUATRO CARAS DE OMARSKA*

Sobre la mina de Omarska como campo de concentración (1992)

Desde entonces, el **grupo Spomenik** abrió el espacio político para el debate público sobre las cuestiones más candentes y conflictivas de la sociedad serbia. El trabajo del grupo sigue con el caso del campo de concentración de Omarska.

Fuentes utilizadas en este capítulo son:

<http://www.icty.org/sid/7250>.

<https://bosniagenocide.wordpress.com/2012/06/24/vulliamy-neutralnost-je-stavljanje-na-stranu-zlocinaca-koncentracioni-logor-omarska-najstrasniji-na-tlu-evrope/>.

<http://www.icty.org/sid/7615>.

[http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/27796-Kapo-](http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/27796-Kapo-Omarske.html)

[Omarske.html](http://cetirilicaomarske.wordpress.com/), <http://cetirilicaomarske.wordpress.com/>.

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-158644/se-inaugura-la-torremirador-de-anish-kapoor-rumbo-a-los-juegos-olimpicos-de-londres-2012>.

<http://www.theguardian.com/world/2012/apr/08/bosnia-camps-ed-vulliamy>.

<http://uk.reuters.com/article/2012/08/06/uk-bosnia-camp-idUKBRE8750X020120806>.

<http://america.aljazeera.com/articles/2014/5/30/for-bosnians-whitearmanddaymarkspainfulchapter.html>

<http://www.theguardian.com/world/2012/apr/08/bosnia-camps-ed-vulliamy>

El campo de concentración de Omarska (1992), ubicado en la mina de Omarska se encontraba en el municipio de Prijedor, en el territorio de Bosnia-Herzegovina. En el mismo falleció un número importante de bosníacos⁶³⁸ y croatas durante la guerra de Bosnia. Omarska fue el campo de concentración más terrible desde Auschwitz y Dachau de la Segunda Guerra Mundial⁶³⁹.

El campo de concentración fue organizado por el gobierno local después de la toma del poder del Partido Democrático Serbio, en el municipio, durante el mes de mayo de 1992 y fue activo hasta agosto del mismo año. El campo de concentración estaba situado en la mina de hierro Omarska, a pocos kilómetros de la población con el mismo nombre, en el municipio de Prijedor.

En el campo de concentración de Omarska fueron capturados muchos miembros de la élite local de bosniacos y croatas, incluyendo los líderes políticos, administrativos y religiosos, académicos e intelectuales, al igual que hombres de negocios, que tuvieron influencia sobre los habitantes serbios de esta zona.

El campo de concentración era parte del sistema organizado de deportaciones y encarcelamiento de la población musulmana y croata durante el año 1992. En el territorio del municipio de Prijedor, además del campo de concentración *Rudnik Omarska* (Mina Omarska) estaban activos varios centros parecidos de tortura y ejecuciones. Por el campo de concentración pasaron más de tres mil personas.

Según los testigos del juicio en el Tribunal Penal Internacional para la antigua Yugoslavia (ICTY)⁶⁴⁰, en el campo de concentración fueron detenidas decenas de mujeres. Algunas de ellas sometidas a torturas y violaciones organizadas. Se estima que en el área del municipio de Prijedor fueron ejecutados más de tres mil bosníacos y croatas. De este número, un noventa por ciento eran bosníacos. Sus restos mortales se están exhumando en toda la región de Prijedor. Hasta ahora, se han encontrado en cincuenta fosas comunes los restos de más de dos mil personas. Se han observado casos en que la población serbia local ayudaba a los prisioneros.

⁶³⁸La palabra “bosniaco” se refiere a que esa persona pertenece al pueblo bosnio musulmán que, en la ex Yugoslavia vivía en Bosnia-Herzegovina y la región de Sandžak. Actualmente, el término “bosniaco”, para diferenciarlo de la expresión “bosnio”, está cargado de un fuerte sentido confesional, es decir, vinculado a la práctica de la religión islámica. Durante la existencia de la ex Yugoslavia, a este grupo étnico se le denominó Musulmanes de nacionalidad. “Bosnios”, es un término más estatal y regional que abarca a los bosnios de Bosnia-Herzegovina, a los bosnio-croatas y a los serbio-bosnios. Estos últimos se denominan a sí mismos, bajo la influencia nacionalista de los países vecinos, como croatas y serbios.

⁶³⁹Declaración del periodista británico Ed Vulliamy, extraída de: <https://bosniagenocide.wordpress.com/2012/06/24/vulliamy-neutralnost-je-stavljanje-na-stranu-zlocinaca-koncentracioni-logor-omarska-najstrasniji-na-tlu-evrope/>

⁶⁴⁰Tribunal Penal Internacional de la Haya o Tribunal de la Haya.

En el Tribunal de La Haya se llevan varios procesos legales contra los individuos bajo sospecha de haber cometido los crímenes en el campo de concentración. Algunos han sido condenados y otros casos han sido transferidos a los tribunales de Bosnia. Se ha lanzado la iniciativa para construir un monumento digno de las víctimas de tortura. Supondría, junto con el monumento a las víctimas del terror fascista de la Segunda Guerra Mundial en Mrakovica (Bosnia-Herzegovina), un punto importante, que advertiría a las generaciones futuras sobre los peligros del fascismo.

Sobre la empresa internacional ArcelorMittal como propietario de la mina Omarska

Hoy en día, uno de los propietarios de la mina Omarska es el multimillonario británico y magnate del acero, Lakshmi Mittal⁶⁴¹. Según las palabras de Ed Vulliamy⁶⁴², periodista británico, aunque Mittal, ya en el año 2004 se comprometió a permitir la construcción del monumento a las víctimas del campo de concentración, todavía no lo ha hecho.

El deseo de los supervivientes del campo y de las familias de las víctimas es que se les permita visitar el campo de concentración, que ahora se puede hacer solo una vez al año, el 6 de agosto. La empresa multinacional, ArcelorMittal, cuyo propietario es Lakshmi Mittal, claramente no quiere entrar en conflicto con las autoridades serbias locales por razones del negocio y la rentabilidad que tiene la compañía de la explotación de la mina.

El Reino Unido es plenamente consciente de la importancia de esta cuestión para los supervivientes del campo de concentración y las familias de las víctimas. Así que han aconsejado a ArcelorMittal Prijedory las autoridades locales que encuentren una solución a este delicado asunto⁶⁴³, manifiestan desde la Embajada Británica.

⁶⁴¹Lakshmi Mittal (Churu de Rajasthán, India, 1950) es un multimillonario industrial indio, aunque reside en las cercanías del palacio de Kensington en Londres, Reino Unido. Mittal es el presidente y consejero delegado de la empresa ArcelorMittal, la mayor productora de acero a nivel mundial. Actualmente, ArcelorMittal tiene sucursales en 60 países, entre ellos Rumanía, Polonia, Sudáfrica, Indonesia, Bosnia-Herzegovina, Kazajistán, México, España, Venezuela y Estados Unidos.

⁶⁴²Ed Vulliamy es periodista británico y trabaja para *the Guardian* y *Observer*.

⁶⁴³La declaración de la Embajada Británica extraída de: <http://bosniagenocide.wordpress.com/2012/06/24/vulliamy-neutralnost-je-stavljanje-na-stranu-zlocinaca-koncentracioni-logor-omarska-najstrasniji-na-tlu-evrope/> [consultada

Desde el año 2003 en el territorio de Prijedor-municipio donde se ubica la mina no se calman las tensas relaciones entre el propietario de la mina y la población local (ahora de la República Srpska). La mina está haciendo todo lo posible por tener mayores beneficios, mientras que la población local lucha por su supervivencia.

La mina dejó a las aldeas cercanas sin agua lo que era una amenaza ecológica que puso en peligro el modo de vida rural. A los agricultores se les ofrecía una indemnización mínima por sus tierras, con la que no podían emprender nada nuevo. Muchos residentes locales han buscado la justicia en los tribunales y recientemente, el presidente de la República Srpska, Milorad Dodik⁶⁴⁴ dijo públicamente que la mina Mittal no cumplió con las obligaciones hacia el municipio de Prijedor, ni tampoco hacia la República Srpska⁶⁴⁵. Básicamente el problema se basó en la reducción de los costes de la empresa a costa de la salud y seguridad de los trabajadores y de la población que vive en las inmediaciones de las numerosas plantas metalúrgicas y minas de la compañía ArcelorMittal.

Esto no es el primer y, probablemente no será el último caso de que detrás de una historia de éxito empresarial de una de las grandes compañías internacionales, surgiera una serie de tragedias para el medio ambiente, la salud y la vida de la gente.

La crítica de la película *San Jorge matando al dragón* /Campo de concentración Omarska como escenario principal para rodaje de la película

El caso de Omarska es mundialmente conocido. En la entrevista con **Milica Tomić** hemos hablado sobre el interés por este caso y la creación del proyecto, *Četiri lica Omarske* (Cuatro caras de Omarska).

Tomić nos explica que en el año 2009, **Pavle Levi**⁶⁴⁶, miembro del **grupo**

13/7/2013]

⁶⁴⁴Milorad Dodik (Laktaši, 1959) es el Presidente de República Srpska, una de las dos entidades de Bosnia-Herzegovina, y el presidente de su partido, la Alianza de Socialdemócratas Independientes (SNSD). Es graduado en Ciencias Políticas por la Universidad de Belgrado.

⁶⁴⁵LUKIĆ, R. *Ekološka katastrofa u Gradini: Oteli nam zemlju i doneli rak* (Desastre ecológico en Gradina: Nos quitaron la tierra y trajeron cáncer), vesti-online, 2013. Fuente: <http://www.vesti-online.com/Vesti/Ex-YU/341166/Ekološka-katastrofa-u-Gradini-Oteli-nam-zemlju-i-doneli-rak> [consultada 14/7/2013]

⁶⁴⁶Pavle LEVI es profesor asociado en el Departamento de Estudios de Ciencias de la Información y el Cine de la Universidad de Stanford. También es director del Centro Stanford para los estudios de Rusia, Europa del Este y Eurasia (CREEES). Las principales áreas de investigación y docencia del profesor Levi son la cinematografía europea (con un enfoque a la Europa del Este), estética e ideología, la teoría del cine y los medios de comunicación y el cine

Spomenik ha escrito el texto: *Kapo iz Omarske* (Jefe de Omarska), donde hace la crítica de la película de Srdjan Dragojević⁶⁴⁷, *Sveti Georgije ubiva aždahu* (San Jorge matando al dragón) del mismo año, diciendo: “No he visto esta película ni la veré”⁶⁴⁸, comenzando la crítica de esta película.

El crítico de cine **Pavle Levi** se negó a ver la película por ser filmada en Omarska, dentro del complejo minero en el que durante la guerra en Bosnia-Herzegovina se ubicaba el campo de concentración para la población no serbia. En el período de mayo a agosto de 1992 pasaron miles de víctimas, y perdieron la vida cientos de personas. Los cuerpos de un gran número de víctimas aún no se han encontrado -se supone que los restos humanos fueron arrojados a los pozos mineros y a las tumbas primarias y secundarias no identificadas por todo el complejo-. Se trata, por lo tanto, según explica **Levi** de una localidad que ha servido como instrumento de terror sistemático impuesto por la República Srpska. Con esta película, como sostiene **Levi**, la República Srpska se unió a las instituciones estatales en Serbia en la financiación y ayuda en la ejecución de una de las películas serbias más caras de todos los tiempos.

El hecho de rechazar la película, **Levi** lo asume, no como un imperativo ético, sino también como un acto político. **Levi** propuso un debate político-cinematográfico amplio con aquellos que tampoco han visto la película. El crítico de cine señala que el cine, como medio, está indisolublemente ligado a los procesos políticos y a las cuestiones ideológicas. **Levi** considera que es necesario pensar y escribir sobre el sitio en el que en el pasado inmediato, en nombre de “los intereses nacionalistas serbios” ocurrieron los crímenes masivos organizados y que fue utilizado simplemente como apropiado para el rodaje de un etno-espectáculo histórico.

La película no trata lo que ocurrió en Omarska durante la guerra, sino, por el contrario, lo niega, lo margina o, simplemente, lo elude. La negativa de **Levi** a ver esta película articula una comprometida posición cultural y política y aboga por la restauración de la tradición del *cinéma vérité* (cine-verdad) con el fin de hacer frente a los acontecimientos que ocurrieron durante la guerra de la antigua Yugoslavia en los años noventa.

experimental. Fue el ganador del premio *Gores* para la excelencia en la enseñanza en el año 2011.

⁶⁴⁷Srdjan Dragojević (Belgrado, 1963). Director de cine y guionista serbio. Aparece en los años noventa y es una figura importante del cine serbio.

⁶⁴⁸LEVI, Pavle. *Kapo iz Omarske* (Jefe de Omarska), e-novine, 2010. Fuente: <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/27796-Kapo-Omarske.html> [consultada 13/7/2013]

Sobre el trabajo *Cuatro caras de Omarska*

En cuanto a la artista **Milica Tomić**, la película de Srdjan Dragojević, *San Jorge matando al dragón*, abrió unas cuestiones muy interesantes: la cuestión de la ética de lo visual, luego, ¿si el arte siempre influye en la construcción de la identidad nacional?, ¿si trabajando dentro del contexto de un tiempo determinado, hay que ser conscientes qué tipo de política define un trabajo? Dado que es muy importante poder enfrentarse a ello, en el sentido de no caer bajo el modelo que en este tiempo es un modelo dominante. Por otro lado, ¿todos los tipos de estética suponen un encubrimiento de la verdad sobre un acontecimiento?

De estas inquietudes surgió el caso de Omarska y la iniciación del proyecto *Cuatro caras de Omarska*. **Tomić** nos comenta:

La primera cara quiere decir que la mina es de los tiempos del socialismo, la segunda, quiere decir que en el año 1992 fue transformada en campo de concentración, la tercera significa que, sin ninguna memoria a estos acontecimientos, fue privatizada y vendida a una compañía internacional, cuyo propietario es Lakshmi Mittal, uno de los hombres más ricos del mundo, que tiene el cuarenta y nueve por ciento del total de la producción europea de metal, especialmente hierro y acero. La empresa se encuentra actualmente en Londres. Ahora está construyendo en Londres una de las esculturas más grandes de Anish Kapoor pensada para los Juegos Olímpicos (2012). Para su construcción se está utilizando el hierro de la mina de Omarska y de algunos otros sitios. Lo que es interesante de Omarska es que una parte no está marcada como parte del campo de concentración que fue. Tampoco son exhumados todos los cuerpos de las víctimas, de setecientas a mil personas. Por el campo de concentración han pasado más de siete mil personas. Hay muchas fosas comunes que fueron descubiertas, pero muchas no lo fueron. Ahora la mina está al servicio de un nuevo capital. Es evidente el proceso de transición de socialismo al capitalismo a través de la guerra, donde la guerra se ha utilizado para el robo de la propiedad social. Se impone la cuestión de cómo privatizar la propiedad social dado que es sumamente complicado de realizarlo en la manera en que se ha hecho en el resto de Europa del Este.

El caso de Omarska es paradigmático, porque no habla solamente de Yugoslavia, sino que representa una imagen global de todas las sociedades que están atravesando la transición, robo y privatización.

La cuarta cara de Omarska fue un “estudio de cine”, porque Srdjan Dragojević rodó una película en el mismo lugar transformándolo en el paisaje de la batalla de Cer⁶⁴⁹, del paisaje serbio de la Primera Guerra Mundial⁶⁵⁰.

La escultura polémica *Torre/Mirador ArcelorMittal Orbit*, que menciona la artista, se completó para el Parque Olímpico de Londres 2012. Fue diseñada por el famoso artista y escultor indio **Anish Kapoor**⁶⁵¹ y el reconocido ingeniero estructural **Cecil Balmond**⁶⁵², la escultura de 114.5 m de altura fue financiada en gran parte por la empresa de acero ArcelorMittal y en cierto porcentaje por la Municipalidad de Londres. Estaba pensada como mirador para la gran cantidad de visitantes. Desde la torre se pueden obtener vistas panorámicas del Parque Olímpico y la ciudad de Londres hasta de 20 kilómetros de longitud en todas direcciones.

La torre/escultura de acero *ArcelorMittal Orbit* es la escultura más alta en el Reino Unido y alcanza 22 metros más que la Estatua de la Libertad. Su diseño se ha ganado el amor y el odio de los londinenses, generándose un intenso debate en torno a la obra.

En la presentación del proyecto, en 2010, la obra fue criticada por romper, precisamente, con los convencionalismos. De cara al diseño de esta escultura, Kapoor quiso romper con el modelo actual de torres. Pero no todos comprendieron el reto de Kapoor de hacer una escultura/torre asimétrica o mejor dicho de “deconstruir una torre”.

Vemos que el debate sobre la escultura de Kapoor que se produjo en la opinión pública mundial fue principalmente de naturaleza estética. El tema del debate nunca

⁶⁴⁹La Batalla de Cer, también llamada Batalla de Jadar (la principal zona de operaciones se ubicó en la cuenca del Río Jadar en Serbia) fue una de las primeras batallas de la Primera Guerra Mundial. Además marcó la primera victoria aliada de la guerra. La batalla fue librada por el Ejército Austrohúngaro y el Ejército de Serbia.

⁶⁵⁰Fragmento de la entrevista realizada a la artista Milica TOMIĆ, en su estudio, Belgrado, 17 de febrero de 2012. Véase el Apéndice, entrevista nº 21, pág. 634 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

⁶⁵¹Anish Kapoor (Bombay, 1954) es uno de los escultores indios más influyentes de su generación. Kapoor ha vivido y trabajado en Londres desde principios de los 70, cuando se mudó a esta ciudad para estudiar arte, primero en el Hornsey College of Art y más tarde en la Chelsea School of Art Design.

⁶⁵²Cecil Balmond (Sri Lanka, 1943) es ingeniero británico y está unido a los grandes nombres de la arquitectura contemporánea por su colaboración en los proyectos más relevantes de Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Toyo Ito, Alvaro Siza, Ben van Berkel y otros, en un nuevo entendimiento entre ingenieros y arquitectos.

fue el hecho de que una gran cantidad de acero para esta escultura provenía precisamente de la mina Omarska (como un símbolo de la muerte y la destrucción). Todo lo contrario, la escultura pretende ser el símbolo de la prosperidad del hasta ahora marginado este de Londres. El alcalde de Londres, Boris Johnson⁶⁵³ con motivo de la inauguración de la escultura, proclamó que la torre sería una atracción familiar aclamada internacionalmente⁶⁵⁴.

Por otro lado, lo que impactó a la artista **Milica Tomić**, fue la idea de construir un nuevo paisaje en el sitio donde se cometió un crimen, donde para cubrir las necesidades de la película se construyeron nuevos campos, donde debía fingirse toda la batalla de Cer, en el lugar donde todavía no se han exhumado todos los cuerpos de las víctimas. En realidad, aquí la artista **Milica Tomić** está cuestionando el papel del arte. ¿Si su función es ocultar o revelar? ¿Cuál es su función en un momento dado?

La artista abrió el debate público en 2009. **Tomić** estaba dispuesta a trabajar con personas de diferentes campos, con los estudiantes, etc. La artista a base de este proyecto creó una institución auto educativa, un grupo de nueve personas llamado el **grupo de trabajo Cuatro caras de Omarska**, donde ella misma fue la directora del proyecto.

Actualmente el **grupo Spomenik** está haciendo algo que se llama la arquitectura forense, debido a que las personas que estuvieron alguna una vez en el campo de concentración y sus familias, hoy en día tienen la oportunidad de regresar dos horas durante el año, y puedan recordar.

Los antiguos prisioneros no tienen nada más que esta oportunidad de hablar los unos con los otros. A la mina no viene ningún otro grupo étnico, sólo el que fue prisionero y estos son los croatas y los musulmanes. La mina/empresa está ubicada en el territorio de la República Srpska⁶⁵⁵.

El proyecto *Cuatro caras de Omarska* investigaba la reciente producción cultural y artística contemporánea, que según creían los integrantes del grupo, fue cómplice de las estrategias de supresión y negación del genocidio, de la limpieza étnica y del

⁶⁵³Alexander Boris de Pfeffel Johnson (Nueva York, 1964) es un político y periodista británico, alcalde de Londres desde 2008.

⁶⁵⁴MONTOSA, Mariola. *Nuevo y polémico símbolo de Anish Kapoor y Cecil Balmond para el Londres olímpico: la ArcelorMittal Orbit*, diario design, 2012. Fuente: <http://diariodesign.com/2012/06/nuevo-y-polemico-simbolo-de-anish-kapoor-y-cecil-balmond-para-el-londres-olimpico-la-arcelormittal-orbit/> [consultada 15/7/2013]

⁶⁵⁵Ibíd. pág. 634 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

terror durante los años noventa en Bosnia y Herzegovina. Su proyecto aspira a construir la nueva identidad nacional de Serbia a través de la revisión contemporánea de los acontecimientos, y de la producción, en este caso, de una película que disfraza el paisaje del campo de concentración de Omarska, transformándolo en el paisaje de la victoria de los serbios sobre el ejército austrohúngaro en la Primera Guerra Mundial.

El grupo de trabajo Cuatro caras de Omarska derivado del **grupo Spomenik**, estaba compuesto por personas que venían de diferentes ámbitos: el arte, la arquitectura, el cine, las ciencias políticas, el derecho y la filosofía. **El grupo de trabajo Cuatro caras de Omarska** inició sus actividades en 2011, mediante la adopción del principio del enfoque ignorante. Los participantes del grupo señalaban que un aspecto importante de este proyecto en términos de metodología se apoyaba en el concepto de la solidaridad, la igualdad y creación del bien común como el producto de la creación artística.

El grupo había comenzado la construcción de un archivo propio compuesto por documentos, material de audio, vídeo y fotos. Poniendo la solidaridad más allá de cualquier agenda, incluso la artística, reconoció algo único y universal, con el fin de convertirlo en un bien común y el conocimiento que nunca va a ser olvidado, suponiendo el intento de comprender los tiempos en que vivíamos.

Cuatro caras de Omarska fue un conjunto de prácticas artístico-teóricas comprometidas, que respondían a la pregunta: ¿Cómo los lugares de crimen llegan a ser los lugares de la producción del conocimiento basado en las ideas de solidaridad e igualdad? La producción del conocimiento basado en la igualdad y la solidaridad en el proyecto *Cuatro caras de Omarska* se fundamentó en un principio político básico -la dignidad de las personas- que se ubica en el centro de las actitudes ético-estéticas. El concepto de la igualdad no se utilizaba como un instrumento de la relativización del crimen, la igualdad entre la víctima y el agresor, sino como una oposición a la política de la destrucción de la gente. Un intento de encontrar una expresión única para la catástrofe de la guerra, legible y asumible para todas las personas, una de las características más importantes de entender la memoria como concepto.

Presentando las *Cuatro caras de Omarska* en diferentes fases del trabajo, -incluyendo los archivos existentes, los nuevos participantes en el grupo del trabajo, así como la participación de la audiencia-, se difundió el conocimiento y se creó un

nuevo bien común en Omarska. Con la presencia física del grupo en el lugar de terror, se construyó la memoria actual como la experiencia de solidaridad, lo que evitaba el olvido, la sacralización de los crímenes y la perpetuación de la política del terror.

La reunión pública del **grupo de trabajo Cuatro caras de Omarska** fue la primera dislocación de la escultura social (el conocimiento de los acontecimientos en Omarska) fuera del lugar del terror. En las diferentes etapas del proyecto, la reunión pública fue la interfaz para incluir los archivos existentes, para la inclusión de los nuevos participantes en el grupo de trabajo, como la participación de público. El **grupo de trabajo Cuatro Caras de Omarska** a través de reuniones públicas examinaba las estrategias y las políticas de la exposición que estaba en proceso e hizo visible la red de relaciones de las personas, los muertos y los vivos y cosas, que con sus acciones producen un bien común. La primera reunión pública fue la primera forma de bien común.

El **grupo de trabajo Cuatro Caras de Omarska** se dedicaba a la producción del conocimiento sobre algo que es “el conocimiento cometido”. Después de involucrarse intensamente en el tema, el grupo podía entrar a la mina, igual que las víctimas, solamente el día de 6 de agosto durante dos horas. Mucha gente ha mostrado interés por ello, veinte personas vinieron de la Universidad Goldsmiths de Londres, los estudiantes de doctorado. Intentaron entrar, pero no lo lograron. El grupo también contaba con las personas que fueron antiguos prisioneros del campo de concentración.

Hemos preguntado a la artista **Milica Tomić**: ¿Quiénes son los que no les permitían el acceso a la mina/empresa -la compañía ArcelorMittal o las autoridades de la Republica Srpska-? **Tomić** responde:

Se ha hecho una combinación interesante del capital de dicha sociedad y las autoridades locales. Ésta es una unión del capital y de las fuerzas ultranacionalistas, porque para la empresa trabajan solamente los serbios. Es de hecho, la historia de cómo el campo de concentración todavía opera, pero de una manera diferente. La compañía no permite el acceso, aunque lo permitiría si el gobierno local serbio no tuviese nada en contra. Cuando la compañía entra en conflicto con el gobierno local por los impuestos, están obligados a obedecer. Como compañía tienen sus propios intereses y si nosotros les atacamos en el Reino Unido, por

ejemplo, los gestores locales estarían en conflicto con los intereses de su empresa, que no hacen la política sino que llevan un negocio, y que no son responsables por la política de las autoridades locales. Pero tienen la presión constante, y no del grupo étnico bosnio, sino de diferentes personas que quieren saber qué es lo que pasó allí⁶⁵⁶.

El trabajo *Cuatro caras de Omarska* trata la revisión de los crímenes cometidos en Bosnia-Herzegovina en los años noventa, a través de la situación actual del complejo de las minas de Omarska. Un lugar de conflicto continuó entre los supervivientes del campo de concentración, las familias de las víctimas y los desaparecidos, por un lado. Y por otro, el actual propietario de la mina en Omarska –la empresa ArcelorMittal Stela-, que está posponiendo el establecimiento de un memorial o una placa conmemorativa en el espacio de la mina que en alianza con las autoridades locales del municipio de Prijedor, son las que se oponen a la construcción de un centro memorial en honor a las víctimas.

Por un lado, la posición de las autoridades de la Republica Srpska está clara: no quieren promover el tema de un campo de concentración como lo era el campo de concentración de Omarska, que por cierto no trae honor a este país. Mientras que del otro lado, las familias y los ex prisioneros del campo de concentración vienen allí, como a un lugar que recuerda todo el horror del cautiverio vivido. Al mismo tiempo, mientras que las dos partes reivindican la justicia para sí mismos, la tercera, la empresa siderúrgica tiene sus intereses propios, capitalistas. Como culminación de una ironía mayor, en toda esta cadena de capital e intereses políticos, tenemos que admitir que la inversión simbólica y artística va a terminar inmortalizada en la escultura de Kapoor en Londres llamada la *ArcelorMittal Orbit*.

⁶⁵⁶Ibíd. pág. 634 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

6.2 EL PROYECTO *ESTUDIOS SOBRE YUGOSALVIA* EN SREBRENICA (1995) DEL GRUPO SPOMENIK

El genocidio de Srebrenica

Las fuentes utilizadas son la Enciclopedia Británica y los informes del Tribunal de La Haya sobre los hechos ocurridos en Srebrenica, después del juicio realizado por el Tribunal a los acusados. La entrevista con la artista **Milica Tomić** fue realizada por la autora de esta tesis en el año 2012.

La masacre y el genocidio de Srebrenica –término definido por Naciones Unidas en 1948 en la Convención para la prevención y la sanción del delito de genocidio- se refiere a la liquidación de entre 7.000 y 8.000 hombres y niños bosníacos (de nacionalidad musulmana) cometida por las fuerzas militares serbobosnias⁶⁵⁷ después de que el día 11 de julio del año 1995 tomaran el control de la ciudad de Srebrenica (una ciudad en el este de Bosnia-Herzegovina). Desde el año 1993, durante la guerra en Bosnia-Herzegovina, Srebrenica fue declarada una “zona segura” desmilitarizada creada por las Naciones Unidas con el respaldo del Consejo de Seguridad, con el fin de proteger a los refugiados bosníacos desahuciados y acorralados en esta zona por los serbobosnios⁶⁵⁸.

El Tribunal de la Haya sentenció en 2007 que este asesinato en masa fue un crimen de genocidio. Srebrenica es considerada la mayor masacre en Europa después de la Segunda Guerra Mundial.

⁶⁵⁷El Ejército de la República Srpska (VRS) (*Vojska Republike Srpske*), también denominado Ejército de los serbios de Bosnia, fue la fuerza militar de la República Srpska durante la guerra de Bosnia. El VRS fue fundado el 12 de mayo de 1992 con fuerzas del antiguo Ejército Popular Yugoslavo (JNA), el ejército de la ex Yugoslavia de la que Bosnia-Herzegovina se separó ese mismo año. Este ejército contó con unos 80.000 integrantes durante la guerra de Bosnia (1992 - 1995). El VRS estuvo compuesto casi exclusivamente por reclutas y oficiales serbios ortodoxos de Bosnia-Herzegovina. El VRS es una de las formaciones que han sido acusadas de crímenes de guerra en la guerra de Bosnia, por sus acciones contra bosníacos y bosniocroatas. Su Comandante en Jefe fue el General Ratko Mladić, quien está acusado por el Tribunal de la Haya de genocidio. A partir de 2003, este ejército comenzó a integrarse en las Fuerzas Armadas de Bosnia y Herzegovina. El 6 de junio de 2006 se integró plenamente en las Fuerzas Armadas de Bosnia y Herzegovina controladas por el Ministerio de Defensa de Bosnia-Herzegovina.

⁶⁵⁸Serbobosnios (o serbios de Bosnia-Herzegovina) se considera a todas las personas de etnia serbia que habitan en Bosnia-Herzegovina, independientemente de su lugar de nacimiento o antepasados. Son una de las tres naciones, junto con bosníacos y bosniocroatas, que forman la República de Bosnia-Herzegovina

Antecedentes del conflicto

En la primavera de 1992, las fuerzas de los serbios de Bosnia tomaron el control sobre la mayor parte del este de Bosnia. Su intención era la anexión de estos territorios a la República de Serbia y Montenegro. Para que este plan fuese factible consideraron imprescindible “limpiar” el territorio de los bosníacos que se oponían a la mencionada anexión. En marzo de 1995, el presidente de la autoproclamada República Srpska⁶⁵⁹, Radovan Karadžić⁶⁶⁰, envió sus fuerzas militares a “create an unbearable situation of total insecurity with no hope of further survival or life for the inhabitants of Srebrenica”⁶⁶¹, (crear una situación insoportable de inseguridad total, con ninguna esperanza de una posible supervivencia o la vida de los habitantes de Srebrenica). Hasta mayo de 1995, el Ejército de la República Srpska (VRS) impuso el embargo de alimentos y otros bienes, lo que causó la retirada de la mayor parte de los soldados bosníacos de la zona. A finales de junio, después de varios enfrentamientos con los soldados bosníacos que quedaban en la zona, el Mando del Ejército de la República Srpska ordenó una operación denominada *Krivaja 95*⁶⁶², la que finalizó con la mencionada masacre.

El ataque a Srebrenica

El asalto se inició el 6 de julio de 1995, con el avance del Ejército de la República

⁶⁵⁹La República Srpska es una de las dos entidades políticas que forman la República de Bosnia-Herzegovina en conjunto con la Federación de Bosnia y Herzegovina. Se constituyó tras los Acuerdos de Dayton que terminaron con la Guerra de Bosnia en 1995. La capital de la República Srpska es Srajevo, sin embargo, de facto, su capital es Banja Luka. En la entidad habitan tres grupos étnicos: serbios, bosníacos y croatas.

⁶⁶⁰Radovan Karadžić (1945, Petnjica, Montenegro) es un ex político serbobosnio, que ocupó el cargo de presidente de la República Srpska entre 1992 y 1996. Licenciado en Psiquiatría, está acusado de genocidio, crímenes de guerra y otros cargos por el Tribunal de La Haya, delitos cometidos durante la guerra de Bosnia, fue detenido en Belgrado por agentes del BIA (Servicio secreto de Serbia) la noche del 21 de julio de 2008. Se hacía pasar por médico alternativo, luciendo una tupida barba que lo hacía casi irreconocible.

⁶⁶¹SMITH, Jeffrey R. Encyclopedia Britannica, *Srebrenica massacre/Bosnian history*, actualizado 2014. Fuente: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1697253/Srebrenica-massacre> [consultada 12/06/2013]

⁶⁶² En el veredicto pronunciado por el Tribunal de La Haya sobre el general del Ejército de la República Srpska, Radoslav Krstić se señaló que el objetivo de la operación *Krivaja 95* fue reducir la zona protegida de Srebrenica con el fin de reducir solamente a la zona urbana del centro de la ciudad. Del informe oficial de las Naciones Unidas, *International Tribunal for the Prosecution of Persons Responsible for Serious Violations of International Humanitarian Law Committed in the Territory of Former Yugoslavia since 1991*, 2001. Fuente: <http://www.icty.org/x/cases/krstic/tjug/en/krs-tj010802e.pdf> [consultada 12/06/2013]

Srpska desde el sur. En su camino devastaron y quemaron todos los bienes que pertenecían a los bosníacos (musulmanes). Ante este caos y horror, miles de civiles huyeron de Srebrenica, en la dirección de la cercana aldea de Potočari, donde se estacionó el batallón de 200 soldados holandeses. Desorientados por un ataque de esa magnitud, una parte de los soldados holandeses se rindió, y el resto huyó sin ninguna intención de defender la zona y los refugiados del ataque de las fuerzas militares serbobosnias. El 11 de julio del año 1995, el Jefe del Estado Mayor del Ejército de la República Srpska, Ratko Mladić⁶⁶³ ocupó la ciudad de Srebrenica, coronando su hazaña con las palabras: “We give this town to the Serb nation... The time has come to take revenge on the Muslims”⁶⁶⁴.

En la noche del 11 de Julio, más de 10.000 bosníacos, a través de un denso bosque, intentaron salvarse, huyendo de Srebrenica. A la mañana siguiente, los líderes del Ejército de la República Srpska prometían a la misión de la ONU garantizar su seguridad a los bosníacos, alentando de este modo a los hombres a entregarse. Miles de bosníacos se rindieron o fueron capturados, y la mayoría de ellos fueron ejecutados más tarde. Los bosníacos restantes fueron expulsados de Potočari ese día bajo la amenaza del terror, los asesinatos y la violación cometida por el Ejército de la República Srpska. Mujeres, niños y ancianos fueron subidos a autobuses y llevados a los territorios controlados por los bosníacos.

Durante el 12 y el 13 de julio los hombres y niños bosníacos fueron trasladados a Bratunac. Algunas de las ejecuciones se llevaron a cabo en la noche del 12 de julio, mientras que los traslados en masa de los hombres musulmanes bosníacos con los ojos vendados a los lugares de la ejecución tuvieron lugar el 13 de julio. El lugar elegido fue principalmente en el norte de Srebrenica, a lo largo del río Drina, que es en gran parte la frontera natural de Bosnia y Serbia. Las ejecuciones continuaron hasta el 16 de julio. A pesar de que el Ejército de la República Srpska fue principalmente responsable de estos asesinatos en masa, también ha quedado probada

⁶⁶³Ratko Mladić (1942, Božanovići, actual Bosnia-Herzegovina), fue el Jefe del Estado Mayor del Ejército de la República Srpska (VRS) durante la Guerra de Bosnia, entre 1992 y 1995. En 1996, junto con otros líderes serbobosnios, fue acusado de crímenes de guerra y genocidio por el Tribunal en La Haya, por el asedio a Sarajevo, en el cual murieron más de 12.000 personas, y por la masacre de Srebrenica. Sobre él se decretó una orden de arresto internacional. El 26 de mayo de 2011, el presidente de Serbia, Boris Tadić, anunció la captura de Mladić y su proceso de extradición a La Haya, para ser juzgado por los delitos de que le acusaba este tribunal: genocidio, complicidad en genocidio, persecuciones, exterminación y asesinato, deportación y actos inhumanos; infligir ilegalmente terror a civiles, trato cruel, ataques indiscriminados contra la población civil y toma de rehenes.

⁶⁶⁴SMITH. Jeffrey R. Encyclopedia Britannica, *Srebrenica massacre*, actualizado en 2014. Fuente: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1697253/Srebrenica-massacre> [consultada 11/02/2014]

la participación de las unidades policiales de Serbia, por el asesinato de seis bosnios. Los estudios forenses posteriores han demostrado que muchas de las víctimas de la masacre tenían las manos y los pies atados y sus cuerpos fueron mutilados.

Las consecuencias

El número final de los hombres y niños bosníacos asesinados al principio era un tema de discusión. Bajo una fuerte presión internacional, el Gobierno de la República Srpska -que después de la guerra se convirtió en una parte constitutiva formal de Bosnia-Herzegovina- emitió una disculpa pública en el año 2004 por los crímenes enormes en Srebrenica y reconoció el asesinato de 7.800 bosnios musulmanes. Aunque todas las fuentes no están de acuerdo con esta cifra, en general se acepta que murieron al menos 7.000 personas, mientras algunas fuentes hablan de más de 8.000 personas asesinadas.

El proceso de localización de las fosas y la identificación de las víctimas en septiembre y octubre de 1995 fueron dificultados por los intentos, muy bien organizados de las fuerzas de los serbios de Bosnia de ocultar las pruebas del crimen en Srebrenica. Las fuerzas del Ejército de la República Srpska fueron exhumando las fosas comunes originales (tumbas primarias) y fueron trasladando los cuerpos a otros lugares (tumbas secundarias). Este hecho se detectó con la ayuda de imágenes por satélite. La investigación de las fosas comunes ha requerido varios años de trabajos de análisis. Los peritos occidentales emplearon los métodos de análisis científico del suelo, de las muestras de tejidos, de los cartuchos de las balas, del polen y partes de vestimentas, para poder determinar con precisión, dónde se cometieron los asesinatos y descubrir que los cuerpos posteriormente fueron enterrados en aproximadamente ochenta fosas comunes. En el año 2010 La *International Commission on Missing Persons*, una organización no gubernamental fundada en el año 1996, confirmó, a través de análisis de ADN, la identidad de más de 6.400 víctimas.

El Tribunal de la Haya para los crímenes de la guerra, ha condenado a más de veinte miembros de las fuerzas de los serbios de Bosnia por la participación en el genocidio. El general del Ejército de la República Srpska, Ratko Mladić, que dirigió la mencionada acción militar y la masacre, fue acusado en el año 1995 de ser el

principal ejecutor de la limpieza étnica. El general Mladić fue extraditado al Tribunal en mayo de 2011. El presidente serbobosnio de entonces, Radovan Karadžić, extraditado a La Haya en 2008, se enfrenta a once cargos por crímenes de guerra, crímenes contra la Humanidad y genocidio, cometidos durante la guerra de Bosnia, como la matanza de Srebrenica o el asedio a Sarajevo⁶⁶⁵.

Tomislav Nikolić el actual presidente de Serbia desde el año 2012, sostiene que el genocidio de Srebrenica no se ha demostrado. En abril de 2013, Nikolić se ha disculpado por el “crimen” que se cometió en Srebrenica, evitando definirlo como genocidio.

En julio de 2011, el Máximo Tribunal de Apelación holandés resolvió que los militares holandeses en ese momento cascos azules responsables de la seguridad de Srebrenica fueron responsables de la muerte de tres bosníacos, que en julio de 1995 después de haber sido expulsados por las tropas holandesas de la base de la ONU en Potočari, fueron asesinados por los serbios de Bosnia. Con esta decisión, se condenó por primera vez a un país como responsable de las acciones de sus fuerzas de paz bajo un mandato de la ONU. En julio de 2014, el gobierno holandés fue declarado responsable por el tribunal supremo de su país por la muerte de más de 300 hombres y niños bosníacos en Srebrenica. El veredicto dictaminó que los familiares sobrevivientes tenían derecho a una indemnización. Con esta decisión judicial se limita la responsabilidad de Holanda por la muerte del resto de las personas en la zona de Srebrenica.

Estos acontecimientos trágicos fueron decisivos para acelerar el fin de la guerra en Bosnia-Herzegovina, así como para el desarrollo posterior de los acontecimientos políticos en la ex Yugoslavia. Debido a estos hechos, la palabra “Srebrenica” se utiliza a menudo como sinónimo de los peores crímenes que se produjeron en los tiempos de la desintegración de la antigua Yugoslavia y como ejemplo de los crímenes por odio racial, religioso y étnico.

⁶⁶⁵El asedio a Sarajevo fue el más prolongado en la historia de la guerra moderna. Llevado a cabo por las fuerzas de la República Srpska y el Ejército Popular Yugoslavo, duró desde el 5 de abril de 1992 al 29 de febrero de 1996. El asedio de la ciudad de Sarajevo se desarrolló durante la guerra de Bosnia, entre las fuerzas de defensa mal equipadas de Bosnia-Herzegovina (tras su declaración de independencia de la ex Yugoslavia) y el Ejército Popular Yugoslavo (JNA) y el Ejército de la República Srpska (VRS), situados en las colinas que rodean la ciudad. Se estima que de las más de 12.000 personas que perecieron y las 50.000 que resultaron heridas durante el asedio, el 85% de las bajas estuvo compuesta por civiles. A causa de estas muertes y la migración forzada, para 1995, la población de la ciudad había disminuido a 334.663 personas (el 64% de la población total anterior a la guerra).

El proyecto *Mathemes of Re-association* / *Estudios sobre Yugoslavia*

Las razones que impulsaron al **grupo Spomenik** (Monumento) y la artista **Milica Tomića** iniciar el proyecto *Studije Jugoslavije* (Estudios sobre Yugoslavia) son múltiples. De acuerdo con el informe de la Haya sobre la actualidad del caso Srebrenica, se afirma que todavía hay muchas personas en Serbia y Montenegro que siguen negando la magnitud de los crímenes cometidos por el Ejército de los serbios de Bosnia, la policía y las fuerzas de Serbia⁶⁶⁶. Principalmente se discute sobre el número de víctimas, se habla de exageración del número de muertos, afirmando que en Srebrenica fueron asesinadas alrededor de 2.000 personas. Se argumenta que estos son sólo los soldados bosníacos muertos en las batallas en torno a Srebrenica, mientras que también hay afirmaciones más audaces que sostienen que se trata de un “crimen pasional” (odio religioso y étnico), como venganza por todos los serbios asesinados en los pueblos circundantes de Srebrenica por el ejército bosníaco. En la Serbia de hoy, muchos ciudadanos insisten en que no se puede hablar de un genocidio. Incluso desde la última declaración del Presidente de Serbia pudimos ver que a pesar de que el presidente ha realizado declaraciones de disculpa oficialmente a las víctimas y al pueblo bosníaco, no admitió definir el crimen como genocidio. El tribunal de La Haya declara, sin lugar a dudas, que se trata de un genocidio, y que todos los intentos de negación son infundados.

El **grupo Spomenik** está compuesto por artistas y teóricos del arte reunidos en torno a la idea común de la creación de un espacio público para el debate político y opinión crítica acerca de la guerra de los Balcanes de los años noventa y sus consecuencias. En el año 2008 comienza el trabajo de repercusión internacional con el proyecto *Mathemes of Re-association*, que investiga los crímenes ocurridos en Srebrenica. El **grupo Spomenik** explora la posibilidad del arte para crear su propio discurso de la “continua guerra contemporánea”. El proyecto *Estudios sobre Yugoslavia* crea un espacio político para el debate y análisis.

⁶⁶⁶ Informe oficial de la Tribunal de la Haya, *Facts About Srebrenica*, (s.f.). Fuente: http://www.icty.org/x/file/Outreach/view_from_hague/jit_srebrenica_en.pdf (consultada 13/06/2013)



Ilustración 71. Grupo SPOMENIK. Octubre de 2008. Caja utilizada durante la conferencia, llamada *Suchey-Brooks Male Age Determination System*. Podrinje Proyecto de Identificación, conferencia de Dragan Vucetic, antropólogo forense senior de la Comisión Internacional sobre Personas Desaparecidas (ICMP) en Bosnia y Herzegovina, Tuzla. Aula N° 2. Editorial del periódico *Matemas de Re-asociación*, Belgrado. Foto: Milica Tomić

A continuación sigue el comentario de la artista **Milica Tomić** sobre el proyecto *Estudios sobre Yugoslavia*.

Se trata de una *performance* forense, donde todo el mundo está invitado a participar, donde están invitados todos los forenses que han participado en la re-asociación de la identidad de las personas asesinadas en el genocidio. Dado que las tumbas fueron trasladadas, los cuerpos están por todo el paisaje de Bosnia, ellos están esparcidos por todos los lados. Así que un cuerpo no está en un solo sitio, se han dado casos de que un cuerpo esté repartido en quince lugares diferentes. Compilar un caso y hacer la ratificación de los restos de los asesinados es un proceso enormemente complicado, que ha llevado el trabajo de los forenses a un nivel más alto, haciéndolos más avanzados y expertos para los trabajos posteriores. Lo que ocurrió después de Srebrenica es que el testimonio humano se convierte en irrelevante. Lo que es relevante son los análisis

forenses y científicos y las pruebas que han pasado por el proceso de análisis forense. Esto ha cambiado todo este mundo.

Hoy en día la mayoría de las series de crímenes están basadas solamente en el análisis forense. Esto se percibe cuando se mira a través del entretenimiento y la cultura pop. Pero, ya en el juicio ocurrió el cambio que ha modificado el mismo modo de gobernar y la forma en que funciona y se estructura un Estado. El Derecho ha cambiado por completo, porque la palabra humana ya no tiene el mismo peso que lo tenía al final del siglo pasado. Justamente ese año, el año 1995, es cuando se desarrolla enormemente la ciencia forense gracias a Srebrenica. Invitamos a los forenses para reconstruir una identidad. Luego abrimos el debate sobre las consecuencias de este tipo de trabajo para un pueblo, para todos nosotros.

¿Dónde está en este caso la voz humana, la memoria, cómo se construye la verdad? ¿A través de la ciencia que es neutral? Pero la ciencia no es neutral, está al servicio de la política. El discurso político y ético dirige también la ciencia⁶⁶⁷.

El producto artístico de toda la investigación *Estudios sobre Yugoslavia*, es el evento en sí, es decir, la reconstrucción de una identidad en la sociedad serbia que niega el genocidio por completo. La identidad se reconstruyó a través de los testimonios de las personas y el trabajo forense. El grupo originalmente concebía este trabajo a modo de una *performance* que incluía el debate público. Como producto final se elaboró el periódico *Mathemes of Re-association*, con el fin de producir una “teoría del genocidio”.

Y retornamos al trabajo *xy ungelöst*⁶⁶⁸ porque él no es diferente de este. La serie alemana *xy ungelöst* que fue el punto de partida de este trabajo. La serie se empieza a emitir a los finales de los años sesenta y al principio de los años setenta. Fue el momento en que el Estado por primera vez revela públicamente sus asuntos internos e invita al público a que les informen si reconocen algo. Este es el principio del trabajo

⁶⁶⁷Fragmento de la entrevista realizada a la artista Milica TOMIĆ, en su estudio, Belgrado, 17 de febrero de 2012. Véase el Apéndice, entrevista n° 21, pág. 634 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

⁶⁶⁸Véase al capítulo sobre el trabajo *xy ungelöst*.

forense. Lo que es interesante es el momento cuando se dice que el derecho a la narración sobre un crimen lo tiene siempre el Estado, el tribunal. Ellos tienen el derecho de construir una historia y definir algo como crimen. Y qué ocurre cuando yo, en el año 1989 tengo el problema. Veo que la guerra había comenzado, y veo que nadie habla de ello. Uno que tiene el derecho de declarar que algo es un crimen, y que tiene derecho a construir una narrativa en torno a un delito, el derecho a la vida de la gente, tiene el derecho de movilizar a la gente y enviarlos a “defender la patria”. Si yo como artista, dentro del campo artístico, puedo tomar este derecho de ver cuál es el mecanismo que dirige nuestras vidas hasta que pueda decidir si algo es un crimen o no lo es.

Aquí no se trata de condenar, sino de entender los mecanismos del sistema en que funcionamos. ¿Y en qué medida esto define nuestro trabajo artístico? No en el sentido de que nos ocupemos de esta cuestión sino que define la forma de lo que vamos a exponer, dónde vamos a exponer, qué instituciones van a financiar nuestro trabajo, por qué lo van a hacer, si vamos a estar de acuerdo en trabajar con ellas o vamos a llevar nuestra política propia, si nuestro trabajo va a pensar en realidad esta situación o se va a dejar llevar, y decir, “ay, estos me han hecho daño y estos no” o se va a enfrentar a esta situación, en el sentido que diga “voy a analizar estos mecanismos y asumir la responsabilidad de definir algo como crimen”⁶⁶⁹.

⁶⁶⁹ Ibíd. pág. 635 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

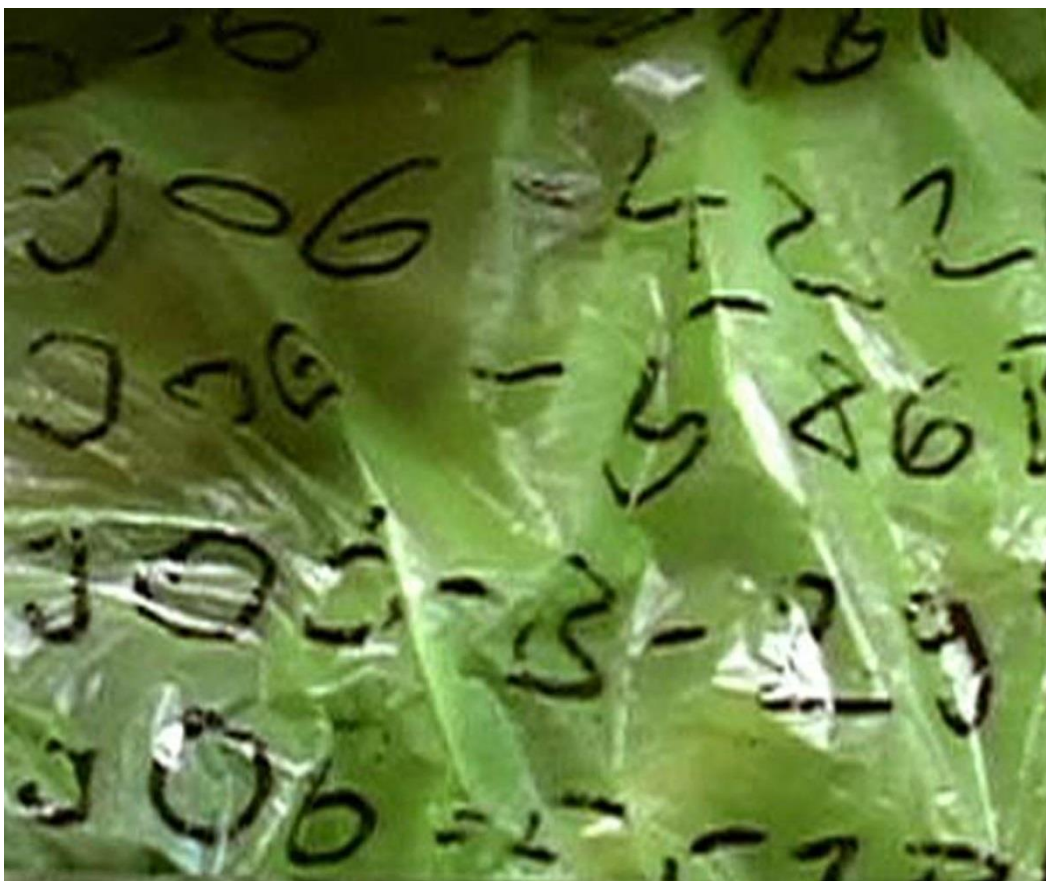


Ilustración 72. Grupo SPOMENIK. *Matemas de Re-asociación*. 2008. La bolsa de plástico con una selección de la muestra analizada por el experto forense asignado al caso. Comisión Internacional sobre Personas Desaparecidas (ICMP) en Bosnia y Herzegovina, Tuzla. Foto: Milica Tomić

En septiembre de 2008, el **grupo Spomenik** realizó la conferencia/*performance* *Mathemes of Re-association*, que pronto se presentó en forma de un periódico. El centro de la discusión de este proyecto fueron los siguientes conceptos: personas desaparecidas, las víctimas, el trauma y los testimonios -el concepto que se originó a través del discurso de la ciencia moderna y la teoría en Bosnia-Herzegovina-. Reuniendo a los científicos y teóricos de Bosnia y Herzegovina en Serbia, se creó un espacio para el debate y la cooperación entre la comunidad científica, administrativa y teórica con un público en Serbia que mostró interés por el tema.

El enfoque del periódico *Mathemes of re-association* (2009) fue el genocidio de Srebrenica, a fin de examinar las posiciones políticas de los participantes con respecto a las guerras en la antigua Yugoslavia. El genocidio en Srebrenica como tema de conversación, ha creado un espacio de reflexión en el que se vió reflejada la posición política de la persona que hablaba sobre el genocidio.

El periódico *Mathemes of Re-association* del **grupo Spomenik** formuló una pregunta: ¿Qué queda del genocidio en Srebrenica? El Grupo considera que es posible hablar de genocidio, pero que la política y la crítica de la ideología es el único idioma en el que se puede hablar de ello.

La opinión pública serbia, o por lo menos de este círculo estrecho de los que siguen las tendencias en el arte contemporáneo están divididas en cuanto a este tipo de activismo artístico después del año 2000. Para algunos, los años noventa pertenecen al pasado. Asimismo, la época en que Milošević representaba el único problema (o al menos el más visible) de la sociedad serbia. Con el discurso democrático que siguió no mejoró la situación socio-económica en el país. Hoy en día uno puede escuchar las añoranzas por los tiempos vividos en la ex Yugoslavia, lo que evidencia la decepción de la mayoría de los ciudadanos con el presente.

Se trata sobre todo de un tipo de activismo que se remonta a la época de Milošević, del activismo que fue pacifista, el que luchaba por la igualdad, por la democracia, la sociedad abierta y el establecimiento de las normas de la Unión Europea. Lo que ha experimentando la sociedad serbia es que este cambio tan esperado, la llegada de la democracia, no les ha traído la prosperidad.

Familiarizados con el proceso de transición hacia la integración europea, en los tiempos de crisis del capitalismo a nivel global, los ciudadanos de Serbia comienzan a posicionarse en contra de lo pro-occidental, y su lucha emancipadora por los derechos humanos. Esta reacción se produce debido a que son los valores occidentales el centro de la discusión sobre las guerras de los años noventa, sobre el genocidio en Srebrenica (en la sociedad serbia que niega su participación en la guerra), llamando a la conciencia colectiva de los acontecimientos pasados. Pedir a la sociedad serbia que revise su responsabilidad sobre lo ocurrido durante la guerra de los años noventa es doloroso y traumático, aunque es necesario para poder salir del conflicto alimentado por la negación de la responsabilidad y la renuncia de cualquier implicación.

En la entrevista con el artista **Ivan Grubanov** estamos abriendo las nuevas preguntas sobre la posición de la sociedad serbia en relación con la guerra.

Este es un enfoque legítimo. Hay una gran cantidad de capítulos traumáticos por explorar. Todavía me estremezco cuando veo el arte que se hace desde la posición de la víctima, porque este arte con el sentimiento de empatía que provoca, lo cierra para ver todos los detalles

del problema. Pero el arte que se hace desde la perspectiva de alguien que ha sido implicado como responsable, siempre puede ser analítico y crítico. Siempre puede aportar una nueva perspectiva, un recurso, un discurso, principalmente este es el tipo de arte que apoyo. Lo que me molesta, si miro la posición de los ciudadanos de Serbia, es que nosotros que hemos sentido en nuestra piel toda la asquerosidad de esta maquinaria neo imperialista, tanto de los medios de comunicación como económica y militarmente, me parece que deberíamos estar en el mismo frente que la izquierda de los Estados Unidos. Ya que somos víctimas del Nuevo orden mundial, deberíamos estar en el lado anti imperialista, anti global y anti OTAN. Aquí se está estableciendo una manera de pensar que ha sido financiada desde los centros del poder, para que nosotros nos veamos para siempre como los culpables, y para que hasta siempre revolbamos los aspectos de nuestra responsabilidad y culpabilidad, y que nunca nos preguntemos sobre algunas causas más amplias.

Así que hay un grupo de artistas que van por ahí mostrando su ropa sucia, tratando de conseguir la aprobación de Occidente, para que este les lleve a las exposiciones, para sentirse artistas. Siempre habrá gente que venda “su fe por una cena”. Pero de un caso al otro, si el trabajo artístico es de calidad, si realmente de un modo analítico y crítico presenta una percepción posible, si la obra tiene una buena base semántica y artística, en este caso esto puede ser un trabajo bueno. Considerando los resultados de este trabajo, tenemos que esperar un tiempo para ver cuantos se van a quedar en el camino que el arte seguirá en el futuro⁶⁷⁰.

Grubanov señala un punto de vista muy interesante, analizando el estado general del pueblo serbio como consecuencia de las guerras, el hecho de cómo debe posicionarse y qué política tiene que seguir. La política del Gobierno Serbio desde el año 2000 es pro europea, pone el énfasis en que Serbia debe comenzar a comportarse como un Estado previsible, como “gente normal”, lo que significa como el resto de Europa. Sobre todo se trata de que Serbia debe entregar sus criminales de guerra y tomar el camino de la integración europea. También hay un sentimiento de culpa

⁶⁷⁰Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Ivan GRUBANOV, en su estudio, Belgrado, 4 de marzo de 2012. Véase el Apéndice, entrevista nº 6, pág. 577 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

colectiva, así como la toma de conciencia sobre los crímenes cometidos durante la guerra, que en la década de los años noventa se ocultaban y negaban.

Desde el año 2000, con el advenimiento de un gobierno reformista, una parte de los medios de comunicación locales abrazaron la retórica de las tendencias del capitalismo neoliberal, la sociedad abierta, la globalización, la idea de la anulación de todo lo nacional como consecuencia del rechazo de la política nacionalista que propagaba Slobodan Milošević en los años noventa.

¿Por qué el artista cuestiona el genocidio? En las corrientes actuales del arte comprometido está vigente el discurso de igualdad, el pluralismo y el multiculturalismo. Es una cuestión de lo “políticamente correcto” en el camino hacia una sociedad multiétnica unificada, de toda la región de la ex Yugoslavia, de Europa y del mundo.

De este modo a los países del antiguo bloque comunista se les ofrece la ilusión de la participación en la corriente de arte contemporáneo, mientras que en realidad todo está dirigido por los países económicamente fuertes, aquellos que financian los proyectos de arte contemporáneo.

7. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he analizado la responsabilidad social y debate artístico, de los artistas serbios enfrentados al conflicto armado en la antigua Yugoslavia (1989-2008). Se puede decir que los años noventa del siglo XX en el territorio de la antigua Yugoslavia estuvieron marcados por las guerras, la devastación y la destrucción en todos los ámbitos sociales. La cultura, en tales circunstancias, como un importante fenómeno social, experimentó una completa marginación.

7.1 CONCLUSIONES GENERALES

En la década de los noventa en ese contexto se dio un fenómeno específico en la historia europea, en la cultura y en el arte. En el territorio de la República Federal de Yugoslavia (la unión estatal de Serbia y Montenegro, cuyo caso fue objetivo de esta tesis) se produjo un fenómeno de la formación de la cultura y el arte en un ambiente cerrado. A mediados del año 1992, fueron impuestas las sanciones, por lo que podemos hablar de la cultura y el arte de la “sociedad cerrada” (término del historiador del arte serbio Dejan Sretenović). No hubo contacto cultural con el exterior. El intercambio cultural durante la década se llevó a cabo principalmente a través de contactos personales de los propios artistas.

El régimen comunista de Tito no fue aceptado unánimemente en la antigua Yugoslavia en el período en que estuvo en el poder desde el año 1945 hasta el año 1980. A partir de investigaciones previas hemos visto que algunos artistas (los creadores de la nueva práctica artística o arte conceptual) se distanciaron del régimen, lo que indica que no todos aceptaban el sistema de partido único de la antigua Yugoslavia. Muchos notaron las presiones y limitaciones de dicho régimen. Pero hay que reconocer que en la antigua Yugoslavia, existía la libertad ilimitada de movimiento. La antigua Yugoslavia fue un espacio abierto para circular, de lo que el Estado de Milošević no pudo presumir, debido a las sanciones que impedían a los ciudadanos viajar al extranjero.

Entre 1981 y 1987 empezaron los disturbios en Kosovo, que fueron frenados por

el ejército yugoslavo y la policía. Al mismo tiempo, la crisis económica y financiera se agudizó. A la escena política de Serbia, entró Slobodan Milošević, que utilizará el poder del ejército yugoslavo con el fin de mantener a todos los serbios en un Estado, aunque la minoría serbia era parte de todas las repúblicas que formaban la antigua Yugoslavia. Por consiguiente, esto era una clara llamada al conflicto. Se trataba de la tendencia de un régimen de gobernar bajo cualquier precio y de su empeño de preservar la idea de un estado unificado como lo era la antigua Yugoslavia.

Además de la llegada de Milošević al poder en Serbia, a nivel mundial se crearon las condiciones para la reorganización de los mapas geográficos y la disolución del Estado yugoslavo. En el año 1989 en que finalizó la división geoestratégica y política en bloques y cayó el muro de Berlín, los países del este de Europa empezaron el proceso de democratización, pero este proceso también supuso el principio de la nueva política exterior de los EE.UU. y los países occidentales de Europa hacia los países de Europa del Este y la antigua Yugoslavia. El colapso del sistema político de Europa del Este, no supuso el fin del mismo sistema en Yugoslavia. Las nuevas circunstancias políticas mundiales cambiaron el equilibrio de fuerzas a nivel global, pero también, dentro de la antigua Yugoslavia, poniendo en cuestión la supervivencia del sistema político comunista, vigente en el país.

Los políticos estadounidenses y occidentales, desde el año 1991, solicitaron el cambio del sistema político en la antigua Yugoslavia y la transición a la democracia. La desaparición del sistema político de Europa del Este y demandas de cambios en la antigua Yugoslavia, inesperadamente pusieron en cuestión la supervivencia del Estado en su conjunto. La cuestión de la reforma del sistema político y económico fueron los dos factores que de mayor grado afectaron al país y lo llevaron a su desintegración. Los políticos serbios y montenegrinos no consideraron que el cambio del sistema político fuese necesario. Milošević siempre buscaba los caminos para modernizar el sistema político socialista.

En estas condiciones políticas la República Federal de Yugoslavia en su versión reducida de dos miembros (Serbia y Montenegro), durante los años noventa se convirtió en un país en el que no existían las instituciones que se dedicaban al arte contemporáneo. Las instituciones estatales operaban bajo la política del régimen, promoviendo el patriotismo nacional y los valores tradicionales.

El régimen comunista de Tito consideraba la cultura rural retrograda. Milošević al contrario, en ella buscó su apoyo. Los nacionalistas serbios desarrollaron el discurso de política anti-urbana, despertando la conciencia nacional en el pueblo. Apelaron a la tradición serbia, lo ortodoxo, la pureza histórica y la invencibilidad del pueblo serbio, alabando el trabajo duro y el belicismo, llamaron a la defensa del “gran hogar serbio”.

Como una necesidad de responder a estos brotes del nacionalismo, omnipresente en las instituciones oficiales y los medios de comunicación, surgió una corriente distinta, que reunió a los artistas, que empezaron a conquistar los espacios alternativos, ya que las instituciones oficiales tenían otra política. En las instituciones alternativas se desarrolló la práctica artística, que los críticos de arte definirán como *Druga linija* (Otra línea).

La indeterminación política (incluso entre los artistas) no era posible. Toda la actividad artística se desarrollaba en un círculo cerrado de los devotos, donde la orientación política de cada uno era ampliamente conocida.

El arte oficial, se centraba en la pintura, de influencia nacional-socialista, ignorante, simbólica, surrealista e hiperrealista y todo esto bajo los signos del nacionalismo y la exaltación de la identidad serbia.

El arte de los años noventa, en Serbia, que surgió como alternativa al arte oficial, encontró su base en la herencia de los años setenta y los años ochenta. Los años setenta fueron marcados por las tendencias conceptuales, y los ochenta, por la nueva figuración, escultura y el retorno a los medios tradicionales y clásicos.

Las tendencias del arte Yugoslavo desde el principio del siglo XX

A principios del siglo XX, la tendencia oficial en el arte yugoslavo fue el legado de la escuela de París. Los artistas locales iban a París y aprendían de la experiencia impresionista. Estas tendencias todavía estuvieron vigentes en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial.

En los años cincuenta y sesenta los ejemplos para seguir fueron los surrealistas, pintura abstracta, informalismo y arte pop. Pero todavía había una gran desconfianza hacia las tendencias vanguardistas. Se trataba de un dualismo eterno. Por un lado, había un paradigma de la estética de la alta modernidad, arraigado en la tradición del

arte europeo, que fue fundada justamente en la escuela de París. Mientras que por otro lado se inició el interés por el arte conceptual, se abrieron nuevos campos de investigación. La pintura, escultura y artes gráficas, dejaron de ser considerados como el único medio de la expresión visual del arte yugoslavo de los setenta. El arte conceptual fue utilizado para la promoción del país en el extranjero, porque se sabía que este tipo de arte podría funcionar en el ámbito artístico internacional.

En los años setenta se formó un grupo informal de seis artistas compuesto por Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević y Urkom Gergely. Estos artistas fueron los autores de las nuevas prácticas artísticas que se apoyaban en los movimientos de vanguardias internacionales y cuya experiencia servía como base para el desarrollo de las prácticas artísticas durante los años noventa. El tiempo en que los miembros del grupo estuvieron juntos fue corto, de 1971/73. Pero gracias a ellos se dio un nuevo impulso para el cambio, para la transformación, las innovaciones mediáticas y lingüísticas y la experimentación en el campo del arte. El grupo fue crítico con la sociedad y no perdonaba el *statu quo*.

La situación de los artistas, salidas y/o connivencias

Los artistas, por la naturaleza de su trabajo y su sensibilidad innata, sentían la necesidad de responder a las circunstancias sociales. A principios de los noventa se organizaban las exposiciones en las instituciones y galerías estatales, pero el problema era que las exposiciones carecían de catálogos o invitaciones.

Apareció un enorme excedente de tiempo, en la década de los noventa. Algunos artistas buscaban refugio estando enredados con su obra -realizaban una obra durante meses, sin ningún deseo de terminarla-, debido a que el mercado no existía.

Los artistas decían que fue fácil crear en la época de Slobodan Milošević, ya que en el personaje del presidente se encontraba un enemigo claro, un punto de referencia. Tras el cambio del gobierno en el año 2000, se perdió el enfoque. Toda la sociedad se enfrentó a un montón de problemas que surgieron como la consecuencia de la política del régimen anterior.

La apertura del Fondo para una Sociedad Abierta. Apoyo al arte desde sector no gubernamental

En el año 1991 llegó la apertura del Fondo para una Sociedad Abierta (*Fond za otvoreno društvo*) de George Soros en Belgrado. El Fondo se ocupaba de la financiación de proyectos en las artes y la cultura. Había una necesidad de documentar todos los eventos, y gracias al Fondo el período de los años noventa fue el más documentado de la historia del arte serbio.

La propaganda de Milošević, que estaba promovida por la televisión estatal se dirigía contra el Fondo, defendiendo su posición con la retórica patriótica de la lucha contra los mercenarios extranjeros. La televisión estatal utilizaba con frecuencia la idea de la inocencia serbia y la idea del deseo de Occidente de destruir la nación. Todos los que estaban contra el régimen en el poder fueron definidos como enemigos. George Soros era uno de los de la lista de los enemigos del Estado.

El Centro para el Arte Contemporáneo

En el año 1995 desde el Fondo para una Sociedad Abierta surgió el Centro para el Arte Contemporáneo. Ese no fue un caso reservado solo para Serbia, sino que era un proyecto que se desarrollaba en todo el territorio de la antigua Yugoslavia. En toda la región había Centros para el Arte Contemporáneo. Se trataba de una apertura global de los fondos, que se cerraron en el año 2000, o cambiaron su forma de acción. Estos centros tenían las juntas, que controlaban las asignaciones de fondos para los proyectos artísticos. Las juntas fueron constituidas por los expertos de la comunidad local.

La apertura del Centro para el Arte Contemporáneo cambió los modelos interpretativos que previamente habían sido aplicados en la práctica artística contemporánea. El Centro insistía en el significado semántico de trabajo, y no tanto en un enfoque formalista. Dado que el Centro fue el único lugar en la década de los noventa, donde los artistas podían acudir en busca de ayuda para la financiación de la producción, se daba por sentado que el artista aceptaba la ideología liberal, siendo financiado por el Centro.

A lo largo del tiempo, los centros se vincularon a las redes: financieras, expositivas, las redes de comunicación, promoción y educación en la conexión del Este en transición y el Oeste en el proceso de globalización. Pronto fue notable la

uniformidad de los proyectos artísticos que salían de los Centros. Se perdían las características de lo local, las marcas del país y el entorno donde fueron creados. Las historias y los casos presentados eran diferentes, pero los medios, es decir, la política de la representación, la expresión y la comunicación eran muy similares. Así que en la crítica artística se originó el término, “realismo Soros” (el término del crítico del arte Miško Šuvaković), que se refería a esta sutil uniformidad y la normalización del pluralismo posmoderno y el multiculturalismo como un criterio del liberalismo político ilustrado que debía ser implementado en la sociedad europea en el umbral del nuevo siglo.

El Centro para la Descontaminación Cultural

Dado que las instituciones culturales oficiales adoptaron la posición del régimen en el poder, como respuesta a esta política surgieron las instituciones alternativas (no gubernamentales) que ofrecieron un espacio para la libertad de expresión a los ciudadanos y a los artistas. El Centro para la Descontaminación Cultural, fue creado como una iniciativa y como el espacio para la producción y presentación de arte y cultura contemporánea. Se presentó como un lugar de campaña antibélica y contra de la política de la guerra en la antigua Yugoslavia. Las actividades del Centro tenían el apoyo del Fondo para una Sociedad Abierta de George Soros. El Centro para la Descontaminación Cultural estaba a favor de la Serbia pro-europea, cuyas ideas el régimen en el poder no compartía. A menudo fueron denunciados como enemigos del Estado. Pero a pesar de todo esto, el centro no dejó de trabajar, y proveía refugio durante los años noventa, entre otros proyectos a las acciones de arte contemporáneo.

Las instituciones de la cultura nacionales

En cuanto a las exposiciones, las galerías estatales no eran del todo cerradas para las nuevas tendencias artísticas. La política oficial no estaba interesada en lo que estaba ocurriendo en los márgenes, pero sí que les interesaba lo que estaba sucediendo en las instituciones nacionales (el Museo Nacional y el Museo de Arte Contemporáneo). En las instituciones nacionales se celebraron exposiciones dudosas, que se realizaron específicamente para promover la identidad nacional. Los catálogos de estas exposiciones tuvieron una buena y correcta presentación en los medios de comunicación.

El Museo de Arte Contemporáneo

Como director del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado, en el año 1993, fue nombrado Radisav Trkulja, pintor, no muy aficionado a las tendencias artísticas contemporáneas. Fue el representante de la matriz nacional – populista. Promovió las obras de los pintores serbios, con el sello del cristianismo ortodoxo. La corriente de artistas nacionalistas se reunió en torno del nuevo director. Esto no dejó un impacto duradero en el panorama del arte, pero el nuevo director cerró la puerta del museo al arte contemporáneo hasta el año 2000.

El Centro Cultural de Belgrado

Los espacios estatales no estaban completamente cerrados para los artistas. En el ejemplo del Centro Cultural de Belgrado hemos visto que para realizar grandes proyectos tuvieron que solicitar los fondos adicionales del Ministerio de Cultura, aunque ya fue financiado por las personas que en ese momento se consideraban hostiles para el régimen o políticamente inadecuados, como fue el caso del Fondo Soros, que a finales de los años noventa apoyaba una gran parte de los proyectos del Centro Cultural. Nunca una exposición fue cerrada o prohibida, aunque su temática fuese crítica con el régimen. Las acciones artísticas, y cuando se desarrollaron dentro del espacio público, nunca provocaron el enfrentamiento abierto con las autoridades.

La Asociación de Artistas Plásticos de Serbia

Durante los años noventa, la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia se vió obligada a luchar por la supervivencia. La ley, que entró en vigor en el año 1992, no ha cambiado hasta hoy. La ley no es perfecta, pero está acorde con la existencia de las asociaciones de artistas. Nuevas élites políticas no han mejorado la ley existente, sino que han negado algunas de sus normas. Esta es la razón por la que en los últimos quince años, los artistas independientes apenas pueden sobrevivir. El estatus de artista independiente, desde el año 2000, se ha puesto en duda, cuestionándose si debe sobrevivir como tal.

La guerra cambió la expresión personal de los artistas

La guerra cambió la expresión personal de los artistas en la medida en que había casos en los que abandonaron los medios clásicos como la pintura y comenzaron a dedicarse a las *performances* comprometidas en las calles y las acciones contra el

aparato represivo de Milošević (Led Art, Škart, Magnet). Los artistas sentían la necesidad de crear en los tiempos de guerra, ya que fue la única forma de voto de castigo que el artista poseía.

Muchos artistas que anteriormente no tenían trabajos socialmente o políticamente comprometidos, en los años noventa comenzaron a ejercer su compromiso social a través de obras que reflejaban el espíritu de la época en que se producían. Hicieron hincapié en que no participaban en la política cotidiana, y por lo tanto no querían politizar el arte, pero la referencia al tiempo y el espacio fue sin duda evidente.

Los artistas destacados de los años noventa, respondían cada uno a su manera a la situación actual que se vivía en el país. Raša Todosijević creó una serie de obras titulada *Bog voli Srbe* (Dios ama a los serbios), con la que llevó al absurdo el discurso nacionalista sobre la santidad del pueblo serbio. Mrdjan Bajić preparó la obra *Yugomuzej* (Yugomuseo) 1998-2004, que en realidad fue una suma de proyectos, una extensa colección de objetos que llevaron la marca de una época en la que el propio artista vivía -la época de la nación yugoslava-. Dragoslav Krnajski, hizo *Oklop za Steinway* (Armadura para Steinway) en el año 1994, una escultura construida del acero de blindaje con el que simbólicamente quiso proteger el arte de la destrucción, en los tiempos de la lucha para la supervivencia. Llama la atención que el grupo Led Art (Arte congelado) actuó como un simbólico espejo “congelado” de la realidad serbia. Su arte apareció como el equivalente de la fría realidad de la época de la miseria general, la decadencia y la subsistencia. El grupo Led Art en sus numerosas acciones destacó su mensaje pacifista y anti-nacionalista.

Estos artistas se negaron a cooperar con los curadores y participar en las exposiciones sin contexto, o exposiciones que glorificaban lo nacional, porque pensaban que ellas creaban un terreno fértil para la guerra.

Libertad de acción contrarrestada por la omnipresente presencia del régimen en los medios de comunicación

Los ciudadanos (y los artistas) de Serbia tenían el derecho de manifestarse contra el gobierno, para expresar claramente su desacuerdo con esa política, pero eran totalmente impotentes a la hora de cambiar las condiciones del país. Las prohibiciones generalizadas, durante el régimen de Milošević, casi no existían, eran posibles casi todas las acciones en las que los ciudadanos podían expresar su

pensamiento del modo que deseaban. Milošević controlaba la televisión estatal y la prensa, que disminuían el significado de cualquier manifestación celebrada, con la intención de tranquilizar a la ciudadanía, que todavía confiaba en las informaciones emitidas por los medios de comunicación controlados por el régimen.

El arte contemporáneo estaba al margen de la sociedad, y por lo tanto tenía un campo de libertad de expresión enorme. Dado que el arte no llegaba a un número de público extenso, no representaba una amenaza para el régimen, y por consiguiente, los artistas tuvieron la ventaja de actuar desde un lugar seguro.

Los medios de comunicación y el público

En los años noventa los medios de comunicación estaban ocupados con la política cotidiana, lo que dejó poco espacio a la cultura. Sobre todo se hablaba poco de las tendencias alternativas. Las obras de arte tenían poca visibilidad debido al embargo que no permitía la exportación de arte.

Hablar de público de arte en tiempos de crisis, significaba referirse a un estrecho círculo de personas que se dedicaba al arte -artistas y críticos-. Las acciones en el espacio público de Led Art lograron romper el círculo cerrado y estrecho de aficionados del arte. Saliendo a las calles de la ciudad, el arte ya no era invisible para el público más amplio. El grupo Led Art debido a su compromiso político en las artes captó la atención de los medios de comunicación de la oposición. La falta de información sobre el arte contemporáneo y su transformación a nivel global, es lo que causó la disminución del público interesado en el arte, en una sociedad cerrada.

Incluso después del año 2000, la representación del arte contemporáneo a través de los medios de comunicación y la educación del público potencial del arte no mejoró. Las generaciones de periodistas fueron creciendo dedicándose solamente al periodismo de guerra. Tal práctica periodística no tuvo tiempo para reorientarse hacia la cultura. Como resultado, existe el público potencial, que huye de lo desconocido, pensando que el espacio de la galería no es su lugar.

Una economía en destrucción

Los años noventa trajeron a la sociedad yugoslava una tremenda miseria, las guerras y la inflación. Las guerras de Yugoslavia llevaron el país a una gran crisis económica que se manifestó en Serbia con la inflación más alta de Europa en el siglo

XX, que en el invierno de 1993/94 alcanzó un récord del 3% por hora.

Como consecuencia de la hiperinflación, la moneda nacional fue destruida e infravalorada. La gente se vio obligada a gastarse todos sus ahorros en la continua lucha por la supervivencia. Había un caos económico y rápido empobrecimiento de la población. La hiperinflación empezó en el año 1992 y se prolongó hasta enero del año 1994. La inestabilidad social y la imprevisibilidad se convirtieron en normalidad.

El dinero perdió completamente su significado. Durante el período entre el año 1992 y el año 1993, la población de Serbia se veía más afectada por la escasez de alimentos básicos que preocupada por las guerras de Croacia y Bosnia-Herzegovina.

La subcultura de *Turbo-folk*

La televisión *Pink* fue fundada en el año 1993, como la televisión del entretenimiento. Teniendo en cuenta que en los tiempos de guerra, esta cadena de televisión emitía solamente los programas dedicados al entretenimiento, la misma fue del agrado del régimen. Esta cadena de televisión promovía los nuevos valores: dinero, lujo y glamur. Pero en ningún momento mencionó que aquello provenía de la guerra, de la especulación, la delincuencia y el contrabando.

Era evidente que la juventud intentaba evitar por todos los medios la movilización militar obligatoria, porque esto significaba que iban a ser destinados al campo de batalla en Bosnia y Croacia. Estos jóvenes eran de una cultura urbana, pertenecían a una generación de *rock and roll*. Muchos de los líderes de las bandas de *rock*, en sus conciertos o entrevistas transmitían los mensajes claramente anti-bélicos. Gracias a esta actitud, la escena del *rock* ha sufrido bajo el régimen de Milošević una grave marginación. Se creía que el *rock and roll* murió con la llegada al poder de Milošević.

Los medios de comunicación controlados por el Estado promovieron una especie de música *folk*, pero de nuevo cuño, con un fuerte sello nacional. Este estilo musical emergente, pronto fue apodado *turbo-folk*. *Turbo-folk* encontró su punto de apoyo en Belgrado, como el centro del poder, y pronto ganó su espacio en los medios de comunicación, que una vez perteneció al *rock and roll*.

Turbo-folk nació como un derivado de la música popular, étnica (*folk*). A este tipo de música popular enraizada en los ambientes rurales del país, se le añadieron los

toques de la música pop, moderna. El *turbo-folk* fue el producto de la subcultura de masas.

El desarrollo de la cultura *turbo-folk* en Serbia fue acompañado por la aparición de la delincuencia incontrolada, envuelta de patriotismo. Los criminales a menudo adornados con las insignias nacionalistas, se marchaban al campo de batalla en el que ganaban el honor de ser los “defensores de la patria” y “héroes serbios”.

El crimen organizado

El crimen organizado en Serbia apareció al principio de los años noventa. Muchos de los paramilitares que participaron en la guerra en Croacia y Bosnia, posteriormente se convirtieron en los empresarios de éxito en Serbia. Fue evidente la unión de intereses y valores de la cultura *turbo-folk* promovida por los medios de comunicación con los nuevos criminales. En una especie de autodefensa, el crimen y la corrupción fueron protegidos y hasta cierto punto engendrados por el régimen de Milošević, como un medio para preservar su posición política. El Estado tácticamente aceptó el crimen organizado como la fuente de los fondos necesarios para el funcionamiento del aparato estatal. El delito fue aceptado como parte de la táctica de la supervivencia del Estado y del pueblo.

Hacer frente a la delincuencia organizada no era posible, incluso después de la salida de Milošević del poder, los hombres leales a su régimen se mantuvieron en la policía y la justicia también después del año 2000.

Los años noventa destruyeron la clase media en la República Federal de Yugoslavia, que era el más firme apoyo a la cultura y a las artes, la clase que se formaba desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, apareció una nueva élite nacionalista, que se basaba en valores sociales y culturales completamente nuevos.

Respuesta en el ámbito artístico

Como consecuencia de las circunstancias en el país se hacían exposiciones con la temática de asesinatos, bajo el patrocinio del Fondo para una Sociedad Abierta en el marco de la segunda exposición anual del Centro para el Arte Contemporáneo del año 1997. Estaba ideada en tres partes bajo el nombre: *Ubistvo 1* (Asesinato 1), *10 sekundi pre ubistva* (10 segundos antes del asesinato) y *Strah* (Miedo). La razón de

este concepto fue el aumento de la delincuencia en el país que llevó a una confusión generalizada de los valores sociales.

La violencia cultural de reprogramación nacionalista

La corriente oficial partidaria del régimen de Milošević, promocionó el arte sin ningún concepto particular, salvo la exaltación del nacionalismo. Un arte que glorificaba la idea de lo serbio y su proceso del despertar de la conciencia nacional, haciendo hincapié en los mitos de la historia serbia -a menudo ficticios- con el fin de glorificar la superioridad nacional serbia. Estos artistas tuvieron gran repercusión mediática en los años noventa (Milić de Mačva y Dragoš Kalajić). Debido a que no amenazaban la ideología dominante, ya que creaban una imagen falsa de la situación económica de los artistas en la sociedad serbia, y propagaban la moral y los valores del régimen en el poder, estos artistas protestaron fuertemente contra las organizaciones no gubernamentales, contra la política internacional hacia República Federal de Yugoslavia y contra la política liberal-capitalista estadounidense, por lo tanto, se opusieron firmemente a cualquier arte financiado por el fondo de George Soros como el exponente principal de la política liberal-capitalista norteamericana.

Sigue el caso de la obra *Balkan Baroque*, de Marina Abramović. Para el año 1997, Montenegro tuvo que elegir a un artista para el pabellón de Yugoslavia en la Bienal de Venecia. Gracias a la política nacionalista, eligieron un artista local, dando la explicación de que Abramović no podía representar el país en el que no residía desde los años setenta.

La violencia cultural de reprogramación nacionalista realmente no fue la manifestación de la política cultural del régimen en el poder. Porque la política cultural del régimen no fue nunca claramente definida. El régimen nunca había mostrado mucho interés en el uso del arte contemporáneo con fines políticos. La violencia de la reprogramación cultural fue creada como resultado de la actitud de la burocracia estatal, el personal no calificado, diversos grupos de interés, la opinión pública y los individuos de diferentes posiciones en la cultura. El proyecto nacionalista de la década de los años noventa terminó con el cambio del régimen en el año 2000.

El contacto con el extranjero y la representación del país

Debido al hecho de que durante la década de los noventa, Serbia fue un país

cerrado, los contactos con los países extranjeros fueron extremadamente difíciles. A la República Federal de Yugoslavia se le impuso el embargo cultural, con la política de prohibición absoluta de comunicación, o de apoyo a cualquier forma de producción cultural que venía de estos territorios. Fue el primer caso de embargo cultural apoyado por la élite cultural del mundo. El embargo, aunque dirigido políticamente, en realidad actuó en contra de los ciudadanos.

Es un hecho que durante la década de los noventa hubo un aumento de interés en la cultura occidental por el espacio cultural post-comunista/países post-comunistas de Europa del Este-. Sin embargo, el interés de los críticos occidentales y las instituciones que organizaban exposiciones de arte, había surgido sobre todo por la actual situación política, más que por una verdadera necesidad de comprensión y apreciación del proceso artístico y su alcance en estos países.

La escena del arte serbio de los años noventa, debido a la política del régimen de Milošević nunca ha sido aceptada -en su conjunto- en los círculos artísticos internacionales. Milica Tomić y Tanja Ostojić fueron las primeras artistas serbias aceptadas por el ámbito artístico internacional.

Los artistas de la otra línea hicieron hincapié sobre su distanciamiento de la política del régimen de su país en los años noventa. La vergüenza colectiva estaba presente en casi todos los artistas, por la política oficial de Serbia. Los artistas entrevistados han subrayado que, en las escasas apariciones en las exposiciones en el extranjero, se representaban a sí mismos, no a la Serbia de Milošević.

La primera exposición del arte post-comunista

En las condiciones de gueto, se crearon algunas obras particulares, de claro carácter local que no tuvieron la oportunidad de ser expuestas en las muestras del arte de carácter internacional. El primer recorrido por el arte post-comunista fue la exposición *After the Wall– Art and Culture in Post-Communist Europe*, celebrada en Estocolmo en el año 1999, fue comisariado por Bojana Pejić y David Elliot.

Dobles víctimas: Ciudadanos y artistas bajo las bombas de la OTAN

La intervención de la OTAN de 1999, provocó un sentimiento de auto-compasión en todos los ciudadanos de Serbia, aunque no hay que ignorar los sentimientos de ira, que llegaron después. Doble sentimiento de la auto-compasión tenían los miembros

de *Druga Srbija* (Otra Serbia) -la oposición a Milošević-, que sufrió todas las consecuencias del régimen para después sufrir también el castigo de Occidente. Los artistas en sí estaban sujetos a la obligación de la normalidad, ser normal significaba no tener la intención de participar en los antagonismos sociales incómodos y tratar con ellos.

Después de Milošević

En el 2000, el régimen cuasi-totalitario de Milošević fue derrocado por manifestaciones pacíficas y democráticas, cuando los partidos democráticos de oposición formaron un nuevo gobierno, pro-europeo. Desde entonces Serbia comenzó el proceso de transición neoliberal, que incluía cambios radicales de su política exterior, trasladando al país de autoaislamiento nacionalista a la política de integración europea. Serbia solicitó oficialmente la adhesión a la UE en diciembre de 2009, y en el año 2011 extraditó a todos sus criminales de guerra al Tribunal de La Haya.

Después de la caída de Milošević en octubre del año 2000, se descubrió que no se había hecho un corte fundamental con los tiempos de Milošević, porque para esto no había una firme voluntad política. El nuevo optimismo surgió con la creación del primer gobierno democrático en el enero del año 2001. Pero duró un tiempo muy corto, hasta el asesinato del primer ministro Zoran Djindjić en marzo del año 2003 cuando la perspectiva de la emancipación y el desarrollo de la sociedad serbia se volvieron más inciertos. En el campo del arte, comenzó con cierto optimismo una nueva era, sobre todo en cuanto a la aparición de los artistas serbios en la escena internacional.

Reactivación del arte actual en la época de la globalización

En el año 2000 el Museo de Arte Contemporáneo nombró la nueva directora, Branislava Andjelković, historiadora del arte, que durante los años noventa obtuvo la experiencia de coordinadora del programa en el Centro para el Arte Contemporáneo (Fundación Soros). El Museo recuperó su orientación pro europea de una sociedad liberal y conceptualmente regresó a la senda del modernismo europeo y las tendencias postmodernistas del arte contemporáneo. La primera gran exposición internacional, después de más de una década, llamada *Konverzacija* (Conversación) organizada por el museo en el año 2001, señaló la potencialidad de la nueva escena

internacional, y presentó a muchos artistas mencionados en esta tesis, así como los artistas extranjeros que expusieron sus obras en los años noventa en Serbia o hayan cooperado con Serbia a pesar de las dificultades y el aislamiento. A partir de ese momento, el arte en Serbia ya no se definía como un fenómeno específico concretado geográficamente o étnicamente. Para la interpretación del arte y la cultura de la década de los años 2000 se utiliza “el arte en la era de la globalización”. El crítico y teórico del arte Miško Šuvaković explicó este concepto como el arte que se produce dentro de un proceso planetario de la creación de redes a nivel social, político, económico, cultural y artístico.

Se produjo un sentimiento de culpa colectiva, impuesta durante mucho tiempo por los medios de comunicación mundiales. Después del año 2000, algunos medios de comunicación locales asumieron la tendencia retórica del capitalismo neoliberal, la sociedad abierta, idea globalizadora de la abolición de todas las leyes nacionales, ya que se mantuvo un profundo trauma, resultado del previo período nacionalista de Milošević.

Al comienzo del nuevo milenio se organizaron tres exposiciones internacionales: *In Search of Balkania*, Graz, Austria, 2002 (comisariado por: Roger Conover, Eda Cufer, Peter Weibel); *Blood & Honey, The future is in the Balkans*, Viena, Austria, 2003 (comisario: Harald Szeemann) y *In the Gorges of the Balkans*, Kassel, Alemania, 2003 (comisario: René Block), que representaron el espacio cultural de los Balcanes en el mundo.

Politización del arte y compromiso artístico en los años 2000

El aspecto más valioso y provocativo de la escena del arte serbio de los años 2000 fue el problema de la politización del arte. Gracias a la herencia de las vanguardias históricas, neo-vanguardias y el arte conceptual, la politización del arte contemporáneo significa la transformación de la creación estética en la forma de investigación de la cultura y la sociedad a través del arte.

Desde que las vanguardias y el arte conceptual destruyeron la idea sobre la autonomía de la obra de arte, el contenido del arte ya no es estético sino social. Esto es una tendencia mundial en el arte contemporáneo. Los artistas en su trabajo investigaron las relaciones sociales del poder, sistemas de significación tal como las prácticas culturales y políticas e ideológicas dentro de las sociedades neoliberales

contemporáneas. La creación de la obra de arte se transformó en la investigación del arte, la cultura y la sociedad.

La politización del arte en Serbia es una consecuencia del contexto específico en el que viven y trabajan los artistas contemporáneos. Es una sociedad marcada por los cambios históricos y sociales turbulentos que son el objeto del pensamiento artístico. Por otro lado, los sistemas internacionales del arte, neo-liberales, tienen la necesidad de integrar sólo los fenómenos artísticos del Este y Sureste de Europa que se reconocen como auténticos; como representaciones y manifestaciones culturales y políticas específicas del europeo “Otro”. De esta manera, la politización del arte es también una táctica específica de los artistas locales en su intento de ser reconocidos e integrados en el mercado internacional del arte. (Milica Tomić, Tanja Ostojić, Raša Todosijević, Zoran Todorović, grupo Škart).

El compromiso político o social desde el año 2000 se volvió actual. Debido a que las temáticas sociales fueron actuales, a menudo sucedía que los artistas sólo tematizaron cierto problema que en realidad no les preocupaba. Fue un problema de la práctica artística contemporánea que se financiaba desde los fondos de las fundaciones, pero también fue un problema de la condición cultural general de la sociedad, debido a que los curadores que seleccionaron las obras debían responder a un tema determinado.

Desde el año 2005, el Salón de Octubre (la manifestación más importante de los logros en el campo de las artes visuales) se convirtió en un evento internacional. Fue lanzado con la intención de abrir el diálogo con la escena artística internacional. En el 49º Salón, celebrado en 2008, bajo el título, *Umetnik gradjanin/umetnica gradjanka* (El artista como ciudadano/ la artista como ciudadana), la comisaria Bojana Pejić, afirmó, en el catálogo de la exposición, que el título de la exposición señala que se trataba de artistas que criticaron y políticamente tomaron la posición sobre la realidad dada o el contexto. Fueron presentados los artistas que cuestionaron las políticas de representación, las relaciones del poder, y las instituciones artísticas y políticas, así como su propia producción artística.

El cierre de la exposición del arte contemporáneo de Priština (Kosovo) en Belgrado

Serbia tuvo un gran problema con Kosovo, cuya independencia no reconoció.

Kosovo para los serbios fue de gran importancia histórica desde la Edad Media. Las negociaciones internacionales sobre el estatus de Kosovo, no dieron lugar a un consenso sobre la situación constitucional y el parlamento de Kosovo, el 17 de febrero del año 2008 declaró su independencia de la República Serbia.

En febrero del año 2008, la inauguración de la exposición *Odstupanje* (Excepción), de la escena del arte contemporáneo de Priština (Kosovo), en la galería Kontekst (Contexto) de Belgrado, se impidió por la fuerza por el grupo de ultraderecha. No se trataba de cerrar la exposición de arte contemporáneo como tal, fuera ella progresista o provocadora. Lo que fue “provocador” en este caso, era que los artistas pertenecían a la etnia albanesa, en la víspera de la declaración de independencia de Kosovo. La razón principal de la reacción violenta fue una imagen en particular: la fotografía de Adem Jashari (fue uno de los fundadores del Ejército de Liberación de Kosovo (ELK), una organización irrendentista albanesa de Kosovo, que luchó por la separación de Kosovo de la República Federal de Yugoslavia durante la década de los noventa) como parte del trabajo de artista albanokosovar Dren Maliqi, *Licem u lice* (Cara a cara), donde la imagen de Jashari fue enfrentada a la imagen de Elvis Presley. Después de una década en la que fue separada de las tendencias europeas, la escena del arte serbio contemporáneo desde el año 2000 trataba de ser un lugar donde se respetara la diversidad. El momento político en el que ocurrió ese incidente (aunque pasaron diez años desde la muerte de Jashari), era todavía delicado.

Serbia no ha apoyado institucionalmente durante más de veinte años la cooperación con Kosovo, y debido a esta realidad todos los ciudadanos de Serbia, fueron privados de la posibilidad de un diálogo civilizado con la etnia albanesa de Kosovo. Debido al distanciamiento oficial de Belgrado de la cultura de los albaneses de Kosovo y la existencia de las ideas nacionalistas que querían preservar a Kosovo - ignorando los derechos y necesidades de los albaneses- se produjo una brecha cultural entre las dos etnias, lo que en la exposición *Excepción/Arte contemporáneo de Priština* fue insertado en campo del arte y la cultura contemporánea.

Los movimientos de ultraderecha (Obraz, 1389, Naši) a menudo condenaban severamente cualquier forma de la diversidad política, étnica, religiosa o sexual, no permitiendo que se celebrara el Desfile del Orgullo Gay, tampoco las manifestaciones pro-europeas, en Belgrado. Igual que se oponían a la extradición de

los criminales de guerra serbios (para ellos héroes nacionales) al tribunal de crímenes de guerra en La Haya.

Serbia nunca ha sido un estado confesional. Debemos tener en cuenta los cuarenta y cinco años del régimen comunista en la antigua Yugoslavia, en donde todas las insignias eclesiásticas fueron borradas de los tres lados: católico, musulmán y ortodoxo. En Serbia, como país ortodoxo, ni siquiera en la década de los noventa la iglesia estaba presente en la vida de los ciudadanos como una especie de refugio, tampoco estaba presente en términos de la presencia del catolicismo en Croacia. Serbia en este sentido no fue un Estado confesional. La Iglesia Ortodoxa servía al discurso nacionalista de los años noventa, como una organización para-política que no representaba tanto los intereses religiosos sino más bien actitud nacionalista. En los años 2000, por la aparición de los movimientos de ultra-derecha, la Iglesia Ortodoxa se hizo más presente en la sociedad Serbia.

La política de inmigración en la Unión Europea en la obra de Tanja Ostojić

Tanja Ostojić con su trabajo cuestionó las políticas y la moral neoliberal de la UE, sus leyes y la posibilidad de integración dentro de sus fronteras. En su proyecto, *Busco un marido con pasaporte de la UE* (2000/05), revela e ironiza la verdad sobre la trata de mujeres, la prostitución, los matrimonios pragmáticos y todos los demás efectos secundarios de transición. Al abordar el problema de los matrimonios ficticios, los matrimonios cuyo único fin es obtener los “papeles”, Ostojić identificó el arte con la vida real.

La artista en su trabajo cuestionó las leyes impuestas por la política migratoria global, sobre los ciudadanos de países no miembros de la Unión Europea. Ostojić, ya que durante los últimos años vivía y trabajaba en Berlín, comentó a través de su propia experiencia la discriminación que sufrían los inmigrantes en todos los aspectos. La artista formuló la pregunta: *¿Integración imposible?* con la esperanza de que existiera una posibilidad de integración, como un acto político emancipador para las dos partes, pero señaló que hoy en día, debido al complicado sistema legal, las medidas, procedimientos e instituciones de toda Europa (especialmente en la UE), la integración no es fácil. Tanja Ostojić en su trabajo puso en cuestión la política de discriminación, los mecanismos de aislamiento, segregación y privación violenta de la libertad, que se llevaron a cabo sólo porque alguien fuera un inmigrante en busca

de una vida mejor, de mejores condiciones de trabajo, o del asilo político.

El proyecto *Visitante* concebido durante el juicio contra Milošević

El joven artista Ivan Grubanov asistía durante dos años (2001-2003), al juicio de Milošević, haciendo una serie de dibujos que luego se presentaron como una serie llamada *Posetilac* (Visitante). Durante el juicio contra el ex presidente, el artista cambió su punto de vista político, ya que desde los años noventa fue miembro activo de la oposición al régimen. Durante el proceso judicial, Grubanov descubrió una perspectiva más amplia de la guerra de la antigua Yugoslavia, al darse cuenta de las tendencias políticas generales que se presentaron desde la destrucción del comunismo a un nivel global hasta el establecimiento de la democracia liberal en los antiguos países comunistas.

Grubanov, con la serie de dibujos *Visitante* ha cumplido con su deber humano y artístico. Con su dedicado seguimiento del juicio de Milošević ofreció su sacrificio a los tiempos endemoniados de los años noventa, tiempos marcados por la figura de Slobodan Milošević. El artista se enfrentó a un proceso ritual, anotando febrilmente los acontecimientos, luchando con los espíritus de la desintegración del estado yugoslavo, durante un periodo de dos años. Grubanov ha alcanzado la catarsis y la transformación de un pasado traumático en un proyecto de compromiso artístico.

La revisión de los acontecimientos de los noventa en el trabajo del grupo Spomenik

El grupo Spomenik (Monumento) se creó en el año 2002, con el fin de iniciar una discusión crítica sobre las guerras en los Balcanes de los años noventa y de sus consecuencias. El trabajo internacional del grupo comenzó en el año 2008, con el proyecto *Mathemes of Re-association*, investigando el genocidio en la ciudad ubicada en el Este de Bosnia, Srebrenica, ocurrido en el año 1995. El trabajo del grupo Spomenik buscó las maneras en que el arte pudiera formar su propio discurso de la guerra actual. A través de los *Estudios sobre Yugoslavia* el grupo Spomenik generó el espacio político para el debate y el análisis.

7.2 CONCLUSIONES ESPECÍFICAS

Antes de comenzar las conclusiones específicas quiero destacar la perspectiva del artista **Mileta Prodanović** en cuanto al sentimiento de la nación, que considero común en muchos de los artistas entrevistados en esta tesis. El artista me comentó:

He nacido y crecido en un país que en la nomenclatura de Maria Todorova y su libro *Los Balcanes imaginarios* se podría llamar el imperio de bolsillo. El imperio es algo que permite una doble identidad, y yo crecí con una doble identidad. En términos nacionales, podría ser un serbio y al mismo tiempo un yugoslavo. No me importaba, no pensé que el hecho de considerarme yugoslavo frustrara mi origen étnico. Yugoslavia podría haber sido interesante y un proyecto válido, pero fue fundada y sostenida esencialmente a base de emociones. Siempre pensaba que hubiera podido ser organizada como la Unión Europea, basada en algo racional y no tan caprichoso. En los años posteriores a 1919, después de la Primera Guerra Mundial y en 1945, después de la Segunda Guerra Mundial, Yugoslavia se hizo sobre una base emocional, sobre un deseo. Las emociones se agotan, y luego la base se rompe. A lo mejor si alguien hubiera dicho que no era necesario querernos tanto y que es mejor vivir en un Estado que tiene un mercado integrado, el país todavía existiría como una unión de pueblos. Porque la Unión Europea hoy es lo que era Yugoslavia después de la Constitución del año 1974⁶⁷¹.

A lo largo de este trabajo he analizado la responsabilidad de los artistas serbios enfrentados al conflicto armado en la antigua Yugoslavia (1989-2008). Se puede señalar que la responsabilidad de los artistas serbios -basándome en las entrevistas- en los años noventa fue bajo la presión –aumentando con los años- de los medios extranjeros, debido a que esperaban algún tipo de respuesta a las circunstancias de la guerra y de la desintegración del país, así como el compromiso contra el gobierno de Milošević. Esto confirma un comentario de **Rase Todosijević** que dice:

En cualquier museo de los Estados Unidos, de Florida a Alaska, no se

⁶⁷¹Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 1, pág. 542 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda)

encuentra ni una sola obra que se refiera a la guerra. Quizás algún que otro cartel. Y ahora, los mismos americanos esperan del arte serbio, por algún exhibicionismo político suyo que tenga algo en contra de Milošević. ¿Hay en América algo en contra de la guerra de Vietnam?⁶⁷²

Lo mismo se pregunta el artista conceptual y filósofo **Jovan Čekić**:

A mí me llama la atención el hecho de que nadie haya invitado a destacados artistas españoles a que hagan algo sobre el acto terrorista en Madrid. ¿Hay algún artista americano eminente que haya hecho una obra importante acerca del 11 de septiembre? ¿Por qué no se le ha encomendado a ningún artista español que diga algo sobre los acontecimientos en el País Vasco? ¿Por qué los artistas yugoslavos se reconocieron en la tarea de ser comprometidos? En realidad, es un hecho muy triste, porque el arte, cuanto más se ocupa de sus propios problemas, más comprometido está. ¿Por qué se espera en la actualidad que los artistas rusos estén comprometidos en contra de Putin? ¿Qué han hecho los artistas estadounidenses en contra de Bush? No existe ni un sólo retrato burlón de Bush, a Jasper Johns ni se le ocurrió hacerlo. No olvidemos que sigue siendo el artista más vendido en la escala mundial. A Damien Hirst no se le ocurrió cachondearse a costa del primer ministro inglés. ¿Qué hace Damien Hirst? Pinta los desastres de Irak y los vende por millones de libras. Y de nosotros sí se esperaba que ridiculicemos a Milošević. ¿Por qué yo he de tener problemas por el compromiso, por precepto de unos periodistas mediocres europeos?⁶⁷³

Otro artista **Uroš Djurić** confirma las expectativas del público occidental, del arte serbio de los noventa:

Me acuerdo de un comentario de Achille Bonito Oliva, que estuvo en la Bienal de Vršac en 1994, él, desde su posición, quedó pasmado porque la praxis artística, en Serbia y Montenegro, estaba totalmente ajena al drama bélico actual y a la ruina del país. Es cierto que no lo trataba de

⁶⁷²Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 2, pág. 549 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

⁶⁷³Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ČEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, pág. 579 y párrafo 3; 580 y párrafo 4; 582 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

manera explícita o en plan de cartel, pero creo que sí reflejaba aquel drama, aunque de un modo distinto⁶⁷⁴.

Durante los años noventa del siglo XX, en Serbia, el hecho de que el artista estuviera artísticamente activo ya en sí mismo fue una forma de compromiso, en las condiciones del bloqueo, la inflación y las sanciones. El artista **Jovan Ćekić** me comentó: “A la gente le era muy importante permanecer normal. A los artistas les era importante seguir trabajando”⁶⁷⁵. Los artistas estaban tratando de que su producción artística no cesara. Cualquier tipo de retirada significaría la aceptación de las nuevas condiciones implementadas por el régimen de Milošević. Cualquier renuncia del compromiso artístico significaría aceptación de las circunstancias de la guerra, las sanciones, la inflación y el arte cuasi-tradicional. Muchas de estas personas, críticos de arte o artistas, han seguido con su trabajo, mostrando su acritud contraria y sobre todo de rechazo del pensamiento único o locura a que en un momento dado no se veía el final.

Al comienzo de los noventa los artistas consideraron que el compromiso artístico ante la guerra, se revela través de la dedicación de artista al arte –fingiendo la normalidad-, y no a la politización de arte. Basándome en las entrevistas con los artistas, me enteré de que ellos sintieron la obligación moral (y responsabilidad social) de responder a las circunstancias de la guerra, pero se negaron a hacer arte de propaganda o de introducir la política diaria al arte. Aunque no eran explícitamente políticas, las obras artísticas de los noventa llevan el espíritu del tiempo y están aparentemente indiferentes a la realidad de la guerra. El artista **Zoran Todorović** dijo al respecto:

Nunca he tematizado un problema. Si se está bombardeando Sarajevo o se están matando los manifestantes albaneses, no es mi película. Lo que más me ha interesado en todo el compromiso eran los procedimientos, la manera en que se lleva a cabo el trabajo. Pienso que el arte sólo bajo este contexto tiene que ver con la política⁶⁷⁶.

⁶⁷⁴Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Uroš DJURIĆ, en su estudio, Belgrado, 24 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 14, pág. 609 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

⁶⁷⁵Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ĆEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 7, pág. 581 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

⁶⁷⁶Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Zoran TODOROVIĆ, en su estudio, Belgrado, 8 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 17, pág. 618 y párrafo 3 (trad. de la doctoranda).

Los artistas serbios bajo Milošević tuvieron un importante impulso para la creación artística. Según los testimonios de muchos artistas, el tiempo de las sanciones y la hiperinflación ha sido el más productivo para la creación artística. Me comentaron que tenían el mayor número de exposiciones locales, a mediados de la década. El artista **Uroš Djurić** dijo: “Es interesante que la escena artística de Belgrado, en los años noventa, estuviera quizás en la cresta de una hiper-producción que se desarrollaba casi impulsivamente. El año en que tuve el mayor número de exposiciones en toda mi vida fue 1994. En la actualidad tengo una o dos al año, que es un éxito. En fin, los años noventa han sido muy fértiles, muy activos”⁶⁷⁷. La hiper-producción como un tipo de escapatoria comentó el **grupo Škart**, dedicándose al diseño gráfico: “En aquel entonces trabajábamos como endemoniados. Hacíamos unos 200 o 300 libros anuales, carteles y cosas parecidas. En aquellos años no teníamos descanso, trabajábamos los 365 días al año y 24 horas al día, sin dormir, sin comer... Era un trance laboral, tal vez una especie de escapatoria, cuando lo pienso ahora, (creo que) sí que lo era”⁶⁷⁸.

Artistas y críticos de Serbia durante los años noventa tuvieron la impresión de compromiso contra la política de Milošević mucho mayor de lo que fue percibido por la opinión pública mundial y comisarios europeos. Sentían la presión de los medios de comunicación extranjeros, periodistas y profesionales del arte, interesados por el compromiso artístico contra el régimen y la política de la guerra. A este respecto, la historiadora de arte **Irina Subotić** me dijo:

Una gran parte de la ciudadanía mostró resistencia al régimen de Milošević, en un plan humanista, organizando manifestaciones, escribiendo cartas públicas. Sin embargo el mundo de fuera no lo había reconocido. Incluso nuestros colegas de fuera decían que en Belgrado no pasaba nada, que no había resistencia, cosa que para nosotros era especialmente doloroso cuando provenía de aquellos colegas, artistas e historiadores de arte, que sabían que aquí existía un modo de pensar bien diferente⁶⁷⁹.

⁶⁷⁷Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Uroš DJURIĆ, en su estudio, Belgrado, 24 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 14, pág. 609 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

⁶⁷⁸Fragmento de la entrevista realizada al grupo ŠKART (Grupo Residuos), en su estudio, Belgrado, 18 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 13, pág. 603 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

⁶⁷⁹Fragmento de la entrevista realizada a la historiadora del arte Irina SUBOTIĆ, en su casa, Belgrado, 16 de octubre de

La queja del público mundial, en gran medida, puede considerarse acreditada, porque la actitud cívica y artística, en los noventa no fue lo suficientemente eficaz para hacer frente a la política del régimen en el poder. Ya que la guerra Yugoslava (1991-1995) no tuvo lugar en el territorio de Serbia, el país no sufrió la devastación de la guerra hasta el bombardeo de la OTAN (1999). A este respecto el **Grupo Škart** comentó:

Creo que Serbia ha sido bastante egoísta, hasta el momento que ella sufrió el bombardeo. Con una actitud colectiva mucho más clara – cosa utópica en Serbia – un NO unánime, algo podía haberse parado, no sólo aquí sino también en Bosnia y Croacia. Por eso algunos colegas de Skopie nos dicen, incluso hoy en día, que están muy decepcionados con Belgrado porque no hizo nada con un plan más amplio⁶⁸⁰.

La motivación inicial de los críticos occidentales y las instituciones involucradas en la organización de eventos artísticos para el arte del post-socialismo/post-comunismo surgieron gracias al interés por la situación política del momento; más que por un verdadero reconocimiento y valoración del proceso artístico real y sus logros. El artista **Čedomir Vasić** me dijo:

Durante los bombardeos, hicimos la página web que ha cuestionado el asunto del arte en los tiempos de guerra. La página la titulamos *El campo de prisioneros*. Invitamos artistas de todo el mundo para que participaran en los temas que se plantearon. Los artistas respondieron y enviaron películas o cortometrajes. Entonces, nos invitó un grupo italiano, Oreste, a participar en la Bienal de Venecia (1999). Para ellos era interesante tener de primera mano, a la gente de un pueblo que fue bombardeado, o el arte creado bajo las bombas. Fui a la Bienal. Durante tres días mantuve los chat de conversaciones con Belgrado, y las personas que se incorporaban para hablar sobre el tema⁶⁸¹.

El arte contemporáneo estaba al margen de la sociedad y por lo tanto tenía un

2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 9, pág. 586 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

⁶⁸⁰Fragmento de la entrevista realizada al grupo ŠKART (Grupo Residuos), en su estudio, Belgrado, 18 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 13, pág. 602 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

⁶⁸¹Fragmento de la entrevista realizada al Rector de la Universidad de las Artes de Belgrado, Čedomir VASIĆ, artista plástico, en su despacho del Rectorado de las Artes de Belgrado, Belgrado, 7 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 3, pág. 553 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

campo de libertad de expresión enorme. Dado que el arte no llegaba a un número de público extenso, no representaba una amenaza para el régimen, y por consiguiente los artistas tuvieron la ventaja de actuar desde un lugar seguro, seguido por la educación limitada de la sociedad y trabajadores de la cultura, que no eran capaces de darse cuenta del pensamiento crítico de los artistas, lo que **Raša Todosijević** justificó diciendo: “Tengo suerte de vivir en una sociedad poco inteligente, que es incapaz de darse cuenta de cierta ironía de mi obra”⁶⁸². Mientras, **Mileta Prodanović** expuso el trabajo *Invitation to Beheading* (1995), repetición fotográfica de la flor del pelo de la mujer de Milošević, y encima de cada flor puso un matamoscas. La exposición tuvo lugar en la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia (centro del pensamiento nacionalista y política guerrillera). El artista me dijo: “Yo sabía que aquella gente, encargada de la cultura oficial, no estaba preparada teóricamente o de cualquier otro modo, para entender mi obra. Además, esa gente no iba mucho a las exposiciones. Al final, resolví exhibir aquel trabajo también. Ahora me alegro”⁶⁸³.

Los años noventa del siglo XX en el territorio de la antigua Yugoslavia fueron marcados por las guerras, la devastación y la destrucción en todos los ámbitos sociales. La cultura, en tales circunstancias, como un importante fenómeno social, experimentó completa marginación. La voz que provenía de la cultura y el arte fue absolutamente insignificante. La artista **Jelica Radovanović** dijo al respecto: “Los artistas a menudo fantasean que la posición de la voz del artista es una posición activa, o sea, una posición de discurso desde la cual se puede producir un cambio de la realidad. Pero, la verdad es otra. Se trata de una ilusión de la comunicación. La única posición de discurso, activa, es la posición política”⁶⁸⁴. Y **Saša Marković** compartió la postura diciendo: “El arte le concierne a muy poca gente. No afecta al mapa social. Nuestro gobierno en los noventa obraba a corto plazo, el ejecutivo no extendía sus tentáculos hacia el futuro, resolvía sólo las cuestiones concretas, para esa semana, o ese mes como mucho. Así las cosas, un trabajo artístico que se confrontaba no suponía ningún problema, lo veían 200 personas, no más. El gobierno

⁶⁸²Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 2, pág. 550 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

⁶⁸³Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 540 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

⁶⁸⁴Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 11, pág. 592 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

controlaba los medios de comunicación”⁶⁸⁵. Para ser menos pesimistas sobre el arte y su verdadera influencia en la sociedad hay que mirar la postura de **Ivan Grubano** diciendo que el arte no tiene ningún efecto directo sobre la esfera política, pero a través de su obra, el artista tiene la oportunidad de crear una narración paralela a la historia y política oficial y, de este modo mantener la postura de oposición, que se convierte en una parte legítima de la historia principal. **Marina Abramović** afirmó: “El arte no puede cambiar el mundo pero puede aumentar la concienciación de la gente, lo que puede influir en su actitud hacia la guerra y la matanza”⁶⁸⁶.

Durante la época de Milošević no existía el arte peligroso. Los artistas podían expresar su opinión al público, sin consecuencias. **Nikola Džafo** el protagonista del grupo Led Art me dijo:

Nosotros ridiculizábamos a Milošević y el hombre se daba perfecta cuenta de esto. Pero, de nuestra rebeldía y nuestro incitar las pasiones, él mismo sacaba más provecho que nosotros. Nosotros le poníamos en evidencia, pero él no perdía los nervios hasta el punto de zurrarnos. Sólo a veces, cuando se producían las carreras en aquellas manifestaciones, la policía se desahogaba con algunas palizas. La presión existía, pero era lo normal, no era tanta como para que te impidiera efectuar las acciones⁶⁸⁷.

Grupo Škart justifica lo mismo: “Era posible vencer la estupidez (de las autoridades) de distintas maneras. Aquello era un gran patio de recreo, en verdad no era peligroso”⁶⁸⁸.

Los artistas serbios de la “otra línea” –oposición al régimen- se distanciaron del Estado y sus instituciones culturales, definiendo de este modo su voluntad pacifista y anti belicismo. Sobre esto, **Jelica Radovanović** me dijo: “En los noventa ocurrió un desglose completo, parte de la escena artística dejó de participar en las exposiciones de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (ULUS), tituladas como *Batalla de Kosovo*. Considerábamos que dichas exposiciones creaban un terreno fértil para la

⁶⁸⁵Fragmento de la entrevista realizada al artista Saša MARKOVIĆ-Mikrob, en la Galería Remont, Belgrado, 10 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 12, pág. 599 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

⁶⁸⁶Fragmento de la entrevista realizada a la artista Marina ABRAMOVIĆ, por correo electrónico, 24 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 22, pág. 636 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

⁶⁸⁷Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Nikola DŽAFO, en su estudio, Petrovaradin, 4 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 10, pág. 588 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

⁶⁸⁸Fragmento de la entrevista realizada al grupo ŠKART (Grupo Residuos), en su estudio, Belgrado, 18 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 13, pág. 602 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

guerra. No queríamos participar en ellas”⁶⁸⁹.

Como ya se ha dicho, en los años noventa era difícil viajar al extranjero debido a las sanciones y el embargo económico de la comunidad internacional. Cuando los artistas exhibían en el extranjero, era una vergüenza decir que el artista venía de Serbia. Y así, al lado de los nombres de los artistas, más frecuentemente, figuraba sólo el nombre de la ciudad. **Raša Todosijević** me comentó: “En el festival de Edimburgo, el director, me acuerdo, estaba presentando a los artistas, diciendo: “Este es un artista de Estados Unidos, Francia, Inglaterra”. Presentándome a mí, dijo: “Este es un artista de Belgrado”. Se trataba de un eufemismo anglosajón para mitigar la situación. Provenir de Serbia, sonaba terrible en esos tiempos”⁶⁹⁰.

Los artistas sentían la vergüenza y la culpa por la política del régimen en el poder. La culpa que cayó sobre Serbia, debido a la política del régimen, abrió la cuestión sobre la vida humana y responsabilidad cívica. **Jelica Radovanović** dijo: “Llevábamos sobre los hombros la vergüenza causada por lo que nuestro país estaba haciendo. Teníamos un sentimiento de culpa a pesar de que no habíamos participado en todo aquello. En cada contacto que tuvimos (con el extranjero), tratamos de explicar a la gente, la que en general no estaba informada. Para ellos se trataba de un pequeño país en guerra, uno entre cientos”⁶⁹¹.

Los artistas serbios, conscientes de su responsabilidad social, durante los noventa se negaron a representar su país, porque no apoyaban su política. **Raša Todosijević** como representante del arte conceptual me dijo: “Yo no represento a mi calle, mi barrio, yo no represento a Belgrado, tampoco a Serbia. Me represento a mí mismo. Mi patria es la Libertad, yo me presento solamente a mí mismo”⁶⁹². Los artistas sentían una fuerte necesidad de distanciarse del régimen. Otro artista **Dragoslav Krnajski** afirmó lo mismo: “No me gustaría considerarme como alguien que representa el régimen oficial de la década de los años noventa. En ese momento se trataba de una cuestión de principios éticos. Teníamos mucho cuidado acerca de

⁶⁸⁹Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 11, pág. 591 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

⁶⁹⁰Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 2, 551 y párrafo 7. (trad. de la doctoranda).

⁶⁹¹Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 11, pág. 596 y párrafo 5. (trad. de la doctoranda).

⁶⁹²Fragmento de la entrevista realizada al artista conceptual Raša TODOSIJEVIĆ, en su estudio, Belgrado, 5 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 2, pág. 551 y párrafo 7 (trad. de la doctoranda).

cómo y bajo qué condiciones participábamos en las exposiciones”⁶⁹³.

Como ya se ha explicado, los años noventa trajeron a la sociedad yugoslava una tremenda miseria, las guerras y la inflación. Para ilustrar esta situación, **Jovan Čekić** me dijo: “Cómo explicar a alguien de fuera que por la mañana has ganado 500 dinares, con esto corres para comprar los marcos alemanes, y por la tarde, cuando quieres ir a la compra, vuelves a cambiar los marcos por dinares, y todo esto para que la inflación, mientras tanto, no se coma el dinero ganado”⁶⁹⁴.

Los artistas realizaban sus obras utilizando los materiales reciclados, inspirados por el *arte povera*. El mercado del arte no existía. La artista **Jelica Radivanovic** me comentó:

En aquellos momentos, elaborábamos exposiciones enteras reciclando los residuos que encontrábamos en la calle, los patios y las obras abandonadas. Después de la exposición, nuestros trabajos a menudo los utilizábamos como leña. Tuve unas esculturas que hubo que quemar porque hacía frío y no teníamos dinero para combustible. De las ganancias ni se podía hablar. Para todos nosotros, el modelo a seguir era el *arte povera*, lo que hasta cierto punto ha condicionado el carácter de nuestros trabajos. No existía mercado, los artistas no producían obras que el comprador podría colocar en su habitación. Se hicieron un montón de trabajos que duraron lo que duró la exposición, quedó tan sólo en la documentación. Había trabajos que tenían que ser destruidos, ya fuera por utilizar el material para otro trabajo nuevo o porque no había sitio donde colocarlos. Nadie entre nosotros tenía estudio y los trabajos tampoco circulaban por las exposiciones. Se exhibían una vez y allí terminaba la cosa⁶⁹⁵.

Y sus palabras ilustran muy bien la situación en la que trabajaban los artistas.

Empezó a florecer la economía sumergida, durante las sanciones impuestas al

⁶⁹³Fragmento de la entrevista realizada al Presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Serbia (1998-2002) Dragoslav KRNAJSKI, artista plástico, en su estudio, Belgrado, 17 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 5, 571 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

⁶⁹⁴Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ČEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 7, pág. 581 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

⁶⁹⁵Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 11, pág. 592 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

Estado. Occidente consideraba las sanciones justas, pero como consecuencia tuvieron la escasez de comida, combustible y medicinas necesarias. ¿Y cómo lo veían los artistas? **Mileta Prodanović** me dijo a este respecto:

En Occidente se opina que la implementación de las sanciones ha sido una acción justa. Las sanciones significaron que yo (y los demás) durante años comprara gasolina en botellas de *Coca-Cola*. Las sanciones han creado a los ricos de la guerra porque significaron el monopolio para los obedientes a Milošević. Han producido este tipo de gente que, gracias a las grandes cantidades de dinero que obtuvieron con las sanciones, consiguieron lavar sus biografías y ahora son el motor de la economía Serbia⁶⁹⁶.

La guerra cambió la expresión personal de los artistas en la medida en que había casos de artistas que abandonaban los medios clásicos como la pintura y comenzaban a dedicarse a las *performances* comprometidas en las calles y las acciones contra el aparato represivo de Milošević (Led Art, Škart, Magnet). Así las cosas, el fundador del grupo **Led Art**, **Nikola Džafo** comentó: “Yo he dejado de pintar. Mi problema consiste en cómo volver a la pintura. En los noventa también había un mercado, que en realidad nunca ha desaparecido, pero yo, en aquellos años, no tenía la paciencia para sentarme y pintar. Mi expresión personal cambió por completo: nunca me hubiera dedicado a todo aquel activismo si no fuera por necesidad”⁶⁹⁷.

Ya hemos visto el papel del Fondo para una Sociedad Abierta que se ocupaba de la financiación de proyectos en las artes y la cultura. Exponer bajo el patrocinio del Centro para el Arte Contemporáneo, que surgió del fondo, significaba ya la declaración política del artista. Es lo que me comentaba el artista **Jovan Ćekić**:

Hay que tener en cuenta lo siguiente: cuando el Centro para el Arte Contemporáneo, como parte de Soros, organizaba una exposición, todos los artistas que han aceptado participar en el evento, aunque exhiban los dibujos eróticos, en realidad había tomado una postura política. En aquellos momentos, en Serbia, cualquier tipo de su contacto con Soros, a

⁶⁹⁶Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico y escritor Mileta PRODANOVIĆ, en el Centro Cultural de Belgrado, Belgrado, 22 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 1, pág. 541 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda)

⁶⁹⁷Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Nikola DŽAFO, en su estudio, Petrovaradin, 4 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista nº 10, pág. 588 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

usted le convertía en enemigo público. El mero hecho de aceptar la participación en una exposición así, tenía peso de una declaración de artista –las obras expuestas no eran necesariamente comprometidas-⁶⁹⁸.

La Fundación de George Soros promovía el ideal neo-liberal de una sociedad abierta, así que los proyectos que fueron financiados tenían dicha orientación política y eran en su mayoría comprometidos contra la política del régimen del país en el que fueron creados. Dado que la función del Fondo para una Sociedad Abierta fue política, era evidente la intermediación del Fondo en la introducción de la sociedad socialista yugoslava en el proceso de transición que era inevitable para todos los países poscomunistas de Europa del Este. El artista **Ivan Grubanov**, desde su perspectiva, durante la entrevista realizada en 2012, me dijo:

Nos empeñábamos en romper con una ideología excluyente y violenta (de Milošević), pero todavía no sabíamos que el pensamiento político, económico y financiero, y el apoyo a este discurso opositor por parte de los círculos patrocinadores, eran tan sólo una agenda, igual de mala, o igualmente errónea que aquella contra la cual nosotros luchábamos. Aquí pienso, en primer lugar, en Soros como fuente de financiación, pienso en aquel sector no gubernamental que en los sucesos de los años noventa ciertamente había jugado un papel noble, pero más tarde resultó ser la fuente de divulgación de ideología neo-imperialista de la OTAN y del capitalismo liberal anglosajón, es decir, la palanca del cambio que ha significado el sometimiento económico de esta parte del mundo. Esta es la ideología que ha contribuido al desmembramiento de la antigua Yugoslavia, que ha financiado la ruptura de aquel país, que ha financiado las guerras. Detrás de todo aquello estaba una idea, igual de sucia que la ideología de Milošević. Es cierto que nosotros, en aquellos momentos, ocupábamos un puesto de parachoques ético: creo que todos los artistas que actuaban en los noventa y todas sus agrupaciones tenían intenciones sinceras en su esfuerzo de crear un círculo público contrario al régimen, pero ahora resulta que todo aquello fue tan sólo uno de los rostros de un

⁶⁹⁸Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ČEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 7, pág. 582 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

juego mucho más oscuro⁶⁹⁹.

La Fundación facilitó la documentación de toda la producción artística de los años noventa, aunque influyó indirectamente en su formación. Por lo que he averiguado no fueron los artistas los que se aprovecharon de este dinero, sino las imprentas que imprimían los catálogos. **Jovan Čekić**, que fue miembro de la junta que administraba el dinero destinado a los artistas me comentó: “Los artistas casi siempre transferían este dinero a las imprentas, para los catálogos. Por regla general, fueron las imprentas las que se forraron gracias a la producción alternativa, mientras que los artistas se quedaron donde estaban. Es el cinismo de aquellos tiempos”⁷⁰⁰. **Jelica Radovanović** afirmó que los artistas no fueron pagados por la fundación, diciendo: “La Fundación Soros no daba a los artistas ninguna paga. Nadie se preguntaba de qué iban a comer aquellas personas de las que se esperaba que produjeran arte en los noventa, aunque sabían bien cómo iban las cosas. Pero (al menos) apoyaban la producción, eso sí. También nos ayudaban a conseguir materiales”⁷⁰¹.

Empujados por las circunstancias los artistas serbios se vieron obligados a desarrollar la conciencia política. Con la apertura de la Fundación Soros el arte políticamente comprometido se hizo más presente. El trabajo *xy ungelöst - Reconstruction of the Crime* (1997) es el ejemplo más polémico de una obra comprometida. En Serbia, este trabajo se etiquetó como “Soros Realismo” o un tipo de arte especulativo, lo que anuló el sentido del trabajo. Fue mostrado, por primera vez, en el año 1997 en Serbia en el marco de la exposición *Ubistvo* (Asesinato), subvencionado por la Fundación Soros. Este trabajo es el único ejemplo en el cual un artista serbio habló del terrorismo de Estado sobre los albaneses en Kosovo. La autora de la obra **Milica Tomić**, así comentó su postura política:

Mi trabajo ha nacido como el fruto de la necesidad de definir mi voluntad política, para especificar mi orientación durante las manifestaciones (1996/97). Mi obra, *xy* habla de unas manifestaciones diferentes, las de antes del inicio de la guerra. Se inspira en las manifestaciones convocadas el 28 de marzo de 1989, en Kosovo en

⁶⁹⁹Fragmento de la entrevista realizada al artista plástico Ivan GRUBANOV, en su estudio, Belgrado, 4 de marzo de 2012. Véase el Apéndice, entrevista n° 6, pág. 573 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

⁷⁰⁰Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ČEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 7, pág. 580 y párrafo 2. (trad. de la doctoranda).

⁷⁰¹Fragmento de la entrevista realizada a la artista plástica Jelica RADOVANOVIĆ, en su casa, Belgrado, 20 de septiembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 11, pág. 592 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

respuesta a la enmienda a la Constitución de 1974. En estas manifestaciones fueron asesinados treinta y tres ciudadanos de origen albanés, entonces ciudadanos de Yugoslavia⁷⁰².

La artista **Milica Tomić** con este trabajo abrió el espacio para las investigaciones posteriores, dentro del arte políticamente comprometido que, a lo largo de los años 2000, seguirá desarrollando con el grupo Spomenik.

La mayoría de los artistas de la otra línea no ocultó su malestar por el hecho de que el único fondo de financiación al que podían acudir los artistas era el de George Soros. Algunos artistas fueron totalmente ignorados, por no aceptar el compromiso político que promovía la Fundación. Declararon que no querían hacer arte propagandista. El artista **Čedomir Vasić** me comentó:

La experiencia no me permitía aceptar el arte comprometido, financiado por el Fondo Soros. Es posible que la propaganda tenga logros notables, es posible que sea muy eficiente, pero en mi opinión nunca será arte del todo. Soros actuaba muy clara y políticamente. Él ha sido la alternativa que podía enfrentarse al sistema gobernante, la que sí apoyaba el tipo de arte que correspondía a estas ideas⁷⁰³.

Jovan Čekić me comentó que colaboró con el Fondo en su primera exposición *Scene pogleda* (Las escenas de la mirada) (1995). “Más tarde nos separamos, porque yo no creo en el compromiso con la política diaria. Usted puede inscribirse en el partido político, entonces sería legítimo”⁷⁰⁴.

El enfoque global de la sociedad serbia, en los años 2000, se centró en los problemas de transición, la agitación política interna, así como la integración europea. El proceso de transformación de las instituciones es lento, debido a que no se hizo un corte fundamental con la época de Milošević.

Los artistas que no lograron posicionarse en los años noventa (cuando la única fuente de financiación fue la Fundación Soros), tampoco lo han logrado

⁷⁰²TOMIĆ, Milica. *xy ungelöst – Reconstruction of the Crime*, [Documento de Word], cortesía de la artista. Véase el Apéndice. pág. 642 y párrafo 3. (trad. de la doctoranda).

⁷⁰³Fragmento de la entrevista realizada al Rector de la Universidad de las Artes de Belgrado, Čedomir VASIĆ, artista plástico, en su despacho del Rectorado de las Artes de Belgrado, Belgrado, 7 de octubre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 3, pág. 554 y párrafo 4. (trad. de la doctoranda).

⁷⁰⁴Fragmento de la entrevista realizada al filósofo y artista conceptual Jovan ČEKIĆ, en su estudio, Belgrado, 3 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 7, pág. 580 y párrafo 1. (trad. de la doctoranda).

posteriormente (aunque las fundaciones son variadas) a causa de la democratización y la estratificación de la escena del arte en la que se introdujo el enfoque supeditado a la gestión. Hoy en día, debido a la sobreproducción, el arte se ha convertido en un producto más del mercado y es notable la pérdida de calidad. Los artistas serbios no están de acuerdo con las consecuencias que ha traído la transición y la democratización a la sociedad y el arte de hoy, ya que el arte de este modo pierde su esencia para cumplir con la forma (formulario). El artista **Saša Marković** me comentó al respecto:

El problema de la escena artística contemporánea de Serbia está en las instituciones y en la gente que trabaja en el arte, los conservadores e historiadores del arte. Aquí gobierna una locura grande. Hay un montón de gente incompetente en los lugares donde se toman las decisiones. Las decisiones a menudo dependen de la afiliación a determinado grupo político. Esto siempre ha existido. Tengo la impresión de que los años setenta y ochenta fueron más relajados. Ahora es como cuando entras al supermercado y tienes cien tipos de pastas dentífricas para elegir, uno se bloquea. Esto es la lógica del capitalismo corporativo, hiper producción de lo mismo. No hay nadie que dedicara diez años de su vida para hacer algo diferente. El ambiente general en la sociedad no es así. No hay ningún incentivo para hacer algo. Un montón de gente joven que ha madurado en los años noventa se acerca al arte como cuando van a tratar con la administración, para rellenar formularios. Y los artistas activos en los noventa están intentando capitalizar su posición de esos tiempos. En nuestro país el drama no se ha terminado todavía⁷⁰⁵.

COLOFÓN

Evidentemente fue difícil que un artista de Europa del Este (incluyendo los artistas de Serbia) llegara al mercado internacional, porque este mercado estaba dirigido por el capital corporativo, por el gran sistema de galerías y por mucho dinero. Como una especie de consolación, este sistema produjo el arte de fundaciones, dentro de un ámbito sin ánimo de lucro pero que al final es parte del mismo mercado. El problema radicó en el hecho de que este sistema no tenía piedad,

⁷⁰⁵Fragmento de la entrevista realizada al artista Saša MARKOVIĆ-Mikrob, en la Galería Remont, Belgrado, 10 de noviembre de 2008. Véase el Apéndice, entrevista n° 12, pág. 600 y párrafo 6. (trad. de la doctoranda).

impuso sus reglas, destruyendo la escena local allí donde se encontrara. Bajo ese esquema, su actividad se desarrolló y la Fundación para una Sociedad Abierta de George Soros, fue promoviendo sus ideas acerca de la “sociedad abierta”, la globalización y el capitalismo liberal.

¿Por qué hoy en día un artista cuestiona el genocidio? (Milica Tomić/grupo Spomenik) En el arte de la década de los 2000, relevante fue el discurso de la igualdad, el pluralismo y el multiculturalismo. Es una cuestión de lo “políticamente correcto” en el camino hacia una sociedad multiétnica unificada, de toda la región de la antigua Yugoslavia, de Europa y del mundo.

Por lo tanto, a los países del antiguo bloque comunista, se les dio la ilusión de participar en la corriente del arte contemporáneo, mientras que en realidad todo estaba dirigido por los países económicamente fuertes, aquellos que proponen y financian los proyectos artísticos.

7.3 OBRA PROPIA

Quiero hacer hincapié en la influencia que ha tenido sobre mí como artista visual esta investigación. Como consecuencia de todo lo que he investigado aquí me gustaría presentar mi obra personal que desarrollé en el periodo entre el año 2008 y el año 2012. Se trata de una serie de obras llamada *Bienvenidos a la Unión Europea o Bienvenidos al Espacio Económico Europeo*. En el siguiente artículo publicado en el catálogo de la exposición celebrada con ocasión del Premio Art Nalón de pintura 2011 en la Pinacoteca Municipal de Langreo Eduardo Úrculo, que recibió la doctoranda, explico el tema y el título del proyecto. El crítico de arte Francisco Carpio⁷⁰⁶ firma su visión del proyecto mencionado en el texto del mismo catálogo.

Bienvenidos a la Unión Europea o

Bienvenidos al Espacio Económico Europeo

⁷⁰⁶Francisco CARPIO OLMOS (Madrid, 1956) Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid (1973–1978). Desde 2008 trabaja como profesor de Estética y Arte Contemporáneo en la Universidad Francisco de Vitoria (Madrid) y también es crítico de arte en *ABC Cultural* (2003-2014), comisario independiente y escritor.

¡Pioneros! Europa os tiene adoptados

El tema de los pioneros forma parte del proyecto *Pioneros dentro de la Unión Europea*. Este trabajo comenzó en 2008 con una serie de pinturas titulada *Pequeños pioneros en la cola para poner huellas* y pretendía abarcar la idea de la inmigración de acuerdo a los nuevos conceptos europeos.

La promesa oficial de los pioneros:

„Hoy, cuando me convierto en pionero doy mi palabra de honor como pionero, de que voy a estudiar y trabajar entregadamente y ser buen amigo.

Voy a amar a nuestra patria autogestionaria República Federal Socialista de Yugoslavia.

Voy a desarrollar la fraternidad y unidad y las ideas por las que luchó Tito.

¡Voy a respetar a toda la gente en el mundo que ama la libertad y la paz!“



Ilustración 73. Última generación de pioneros. Año 1989. La artista aparece la quinta por la izquierda, en la fila superior

Todos los niños yugoslavos de 7 años de edad se convertían en un gran día de celebración en pioneros de Tito. El Mariscal Tito fue el Presidente de Yugoslavia, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta su muerte, ocurrida en el año 1980.

Los pioneros de Tito se caracterizaban por llevar gorros azules con la Estrella Roja frontal de cinco puntas.

Eran innumerables las masas de niños orgullosos por ostentar el nombre de "Pioneros del camarada Tito". Sin embargo, ser pionero consistía en formar parte forzosamente de las juventudes de Tito y esto, en la Antigua Yugoslavia, no se cuestionaba, pues era la única realidad.

Luego, el país se desmembró en todos sus componentes y con él también su juventud. Esa misma juventud que se fue al extranjero en busca de lo perdido: La vida.

Emigrar es como comenzar la vida desde un punto que conscientemente hemos borrado de nuestros recuerdos; como si de repente fueras un ser adulto, pero sin uso de razón, o sea, como un niño. Algo así como resolver un problema matemático con varias incógnitas.

Para el inmigrante, todas las reglas son nuevas: nuevas relaciones, nuevo número de D.N.I. (en el caso de tener uno), de piso, de teléfono, de cuenta bancaria (tan necesaria como medida de confianza en la sociedad actual). Incluso tu nombre suena diferente. Emigras y te pones en la cola.

La migración no te espera con las manos abiertas, como te enseñaron que haría tu antigua patria.

En la Yugoslavia de los noventa, durante la crisis, había colas para conseguir harina, azúcar, aceite, pan... Ahora cambiaste de país y te pusiste a la cola de nuevo, esta vez para conseguir papeles.

Mientras, te vigila el Gran Hermano, a través de sus cámaras. Mientras, observa esta incontable multitud de forasteros en la cola para poner sus huellas.

¡¡¡Hay que estar en la cola!!! “Detrás de la línea amarilla, por favor“.

La serie *Bienvenidos a la Unión Europea o Bienvenidos al Espacio Económico Europeo*, se desarrolló temáticamente durante el periodo temporal 2010 – 2011. El

mensaje que contiene va especialmente dirigido a todos los inmigrantes, gente a la que le han vendido el Sueño Europeo como algo a lo que hay que aspirar. El sueño de la sociedad capitalista contemporánea, que no se detiene en su afán de conseguir más capital; el sueño de lo material, de los aviones y *chalets*; el sueño de las estrellas y sus vidas "estrelladas"; el de la libertad, la unión y el espacio económico protegido por la ley.

Como el Sueño Americano, el Sueño Europeo también nace de la ilusión...

La absurda necesidad de los ciudadanos no europeos de formar parte algún día de Europa, pese a que si llegasen a pertenecer a ese espacio europeo, tan sólo serían ciudadanos de segunda clase, viviendo con la esperanza de poder mejorar su estatus algún día.

La exposición consta de varias pinturas y una instalación, bajo los títulos: *El Desayuno Europeo 1 y 2*; *El Desayuno sobre la hierba 1 y 2*; *Hundir la Flota 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7*; y finalmente, *Conmemoración 1 y 2*.

El Desayuno Europeo 1 y 2

La serie muestra las doce estrellas amarillas de la Unión Europea sobre fondo azul, puestas en marcos ovalados, que simbolizan la muerte (a semejanza de los marcos con fotos de las lápidas de los cementerios). Estas formas también recuerdan platos, por su disposición sobre mantelillos de papel, que a su vez se encuentran sobre un gran mantel de cuadros en vez de lienzo. Así, las piezas parecen vulgares mesas servidas o *picnics* baratos, como todo lo que espera a los inmigrantes en la Unión Europea (U.E.), que ya se encuentra agotada en medio de su crisis económica. De manera que lo que aguarda a los inmigrantes es el *Desayuno Europeo*, o *Desayuno de los Pobres*, en lugar del „Sueño Europeo“.

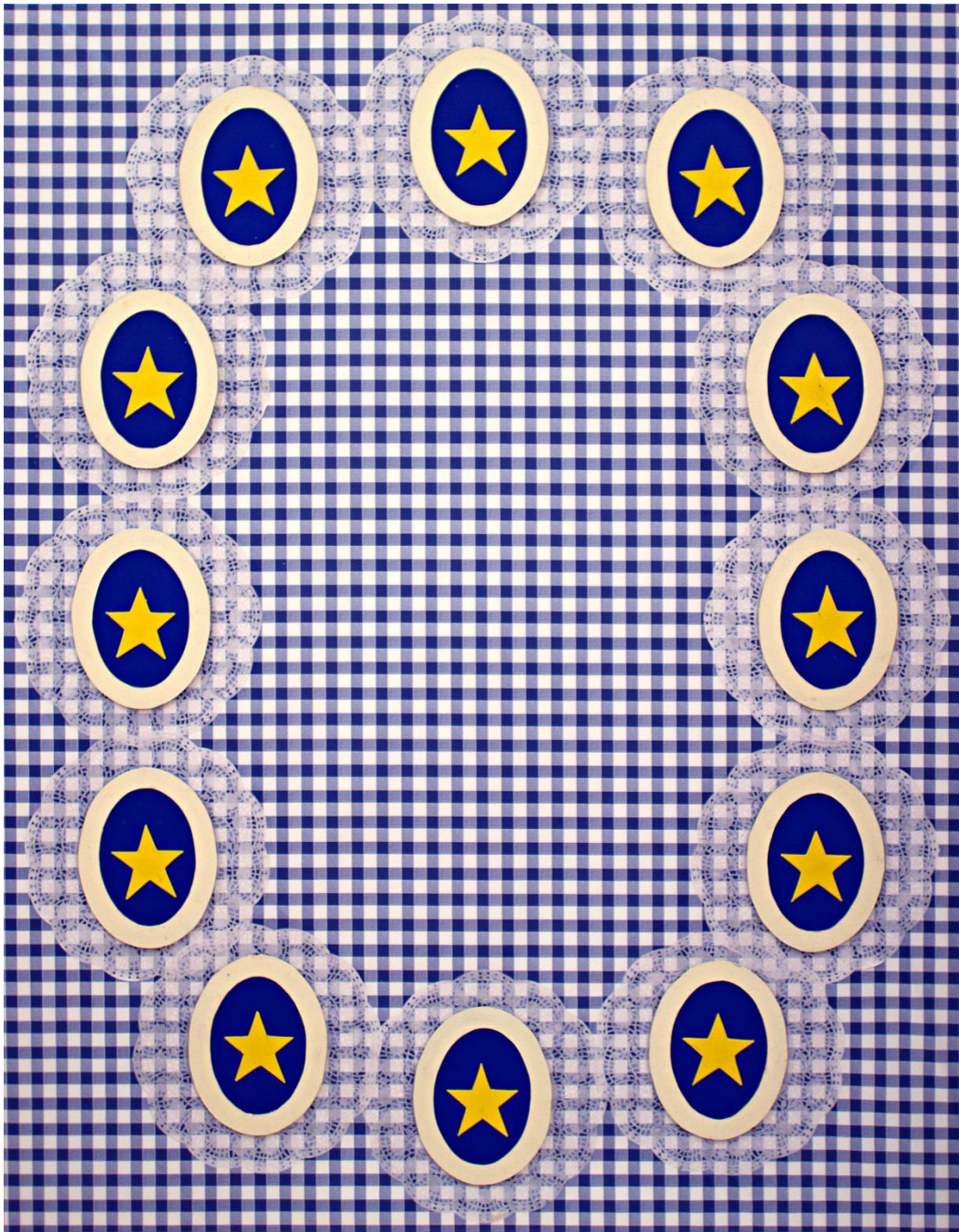


Ilustración 74. Gordana MILANOVSKI. *El desayuno europeo 1*, 2010. Técnica mixta sobre lienzo, 146x114 cm.

El Desayuno sobre la hierba 1 y 2

En estas piezas aparecen las rojas estrellas comunistas, o estrellas de los pioneros, dispuestas en idéntica composición a la serie anterior, es decir, en marcos ovalados puestos sobre un mantel de cuadros. Estos elementos representan la muerte de la ideología comunista en la Unión Europea.

Para entender este concepto, habría que conocer a fondo los procesos de transición e integración en Serbia. Este país es hoy una sociedad en transición hacia la Unión Europea, cuya integridad ya está desarrollada. Los pioneros son un recuerdo del “último oasis” del comunismo en Europa; no obstante, la integración es imprescindible.

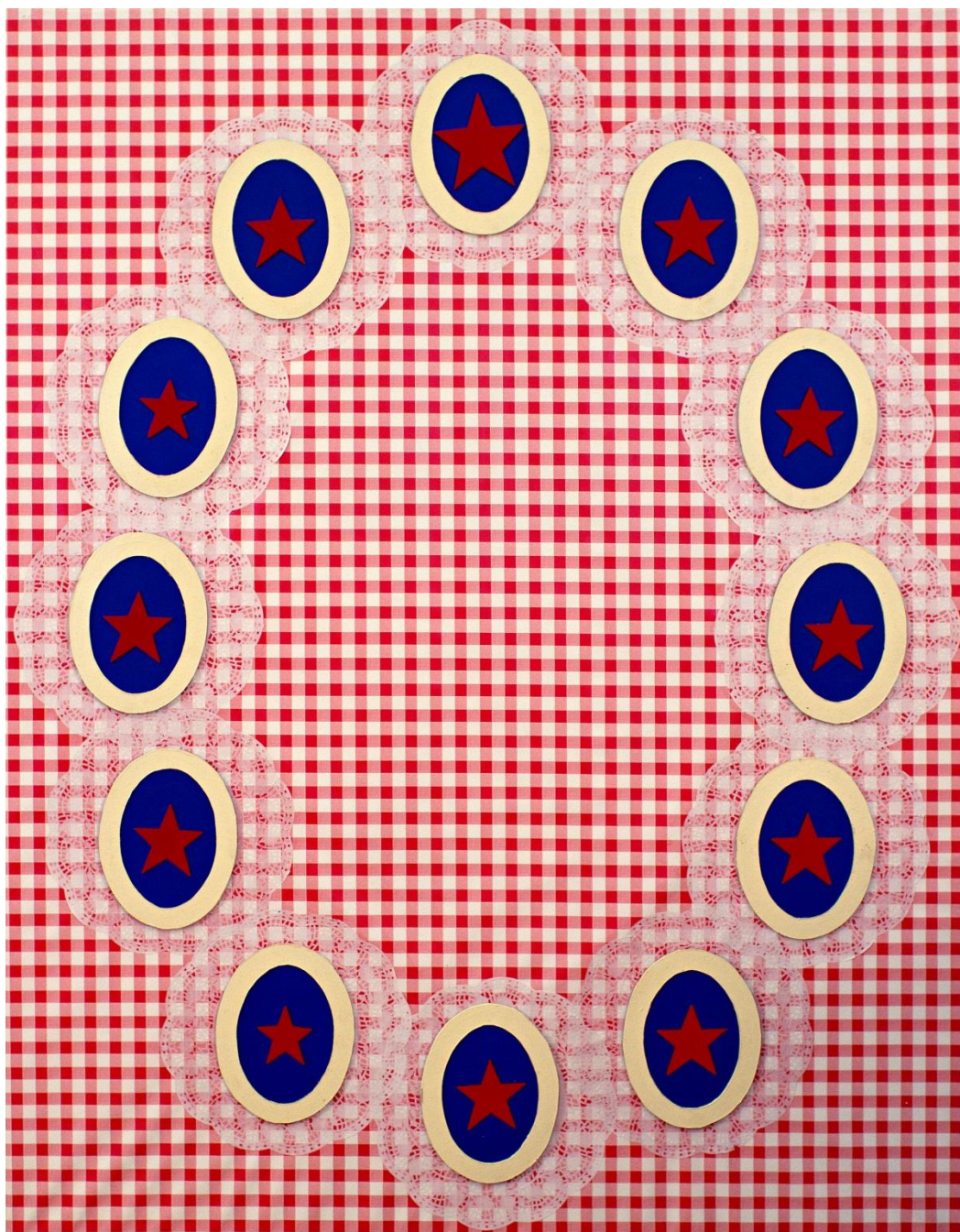


Ilustración 75. Gordana MILANOVSKI. *El desayuno sobre la hierba 1*, 2010. Técnica mixta sobre lienzo, 146x114 cm.

Hundir la Flota 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7

Como acontece en el juego del que toma el nombre, esta serie representa el hundimiento simbólico de los barcos, en este caso, sustituidos por los gorros de los pioneros invadidos por la OTAN. La OTAN está representada por la estrella de cuatro puntas, que es el símbolo de esa organización militar. En el año 1999, la OTAN bombardeó Serbia durante 78 días, porque la delegación del país no quiso firmar el acuerdo sobre la provincia del sur de Serbia – Kosovo.

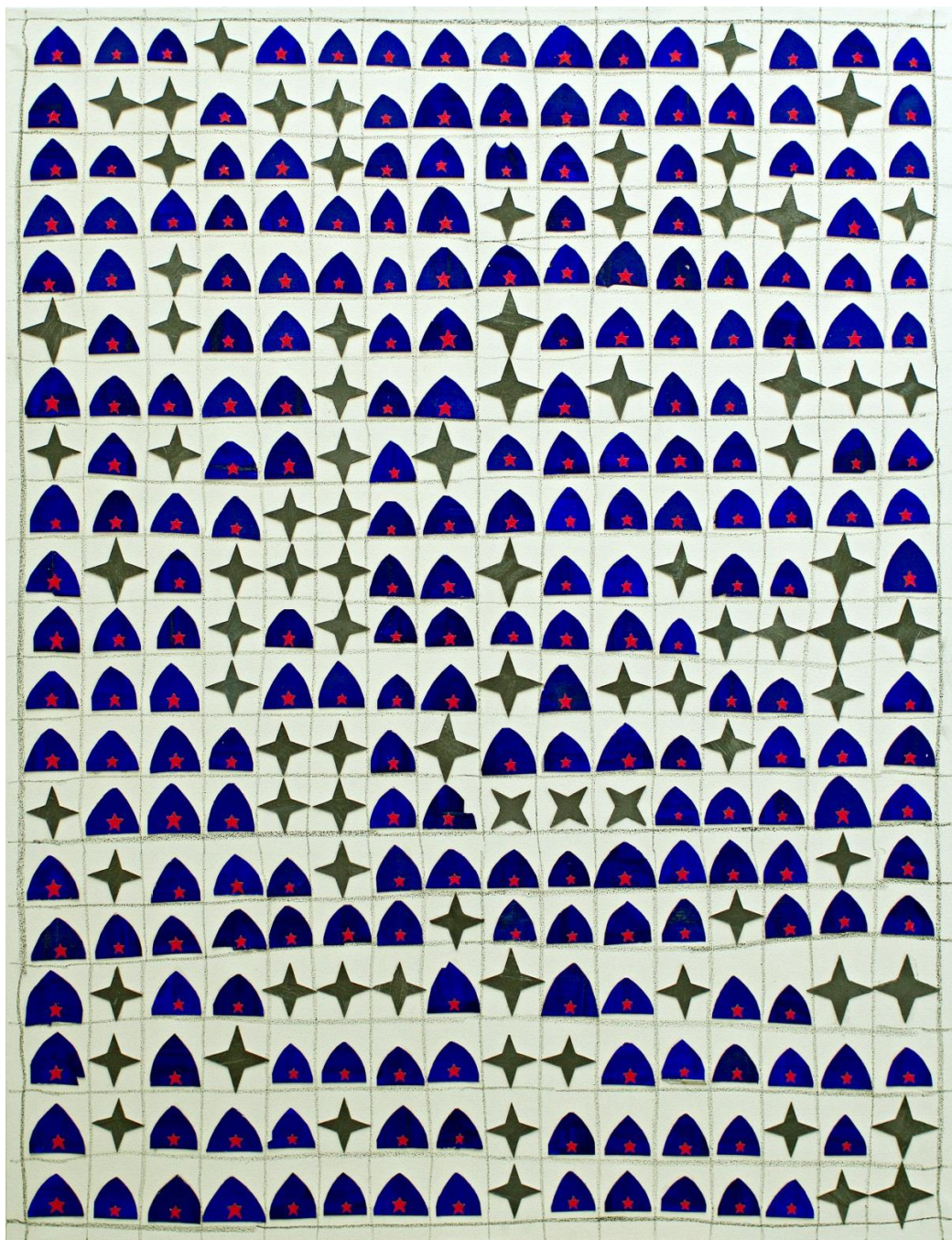


Ilustración 76. Gordana MILANOVSKI. *Hundir la flota 5*, 2010. Técnica mixta sobre lienzo, 146x114 cm.

Conmemoración 1 y 2

Estas obras tratan de las reuniones conmemorativas de los "camaradas pioneros": unos vivos, representados por la estrella roja sobre fondo ovalado azul; otros fallecidos, caracterizados por el consabido marco ovalado, a los que se honra *post mortem*.

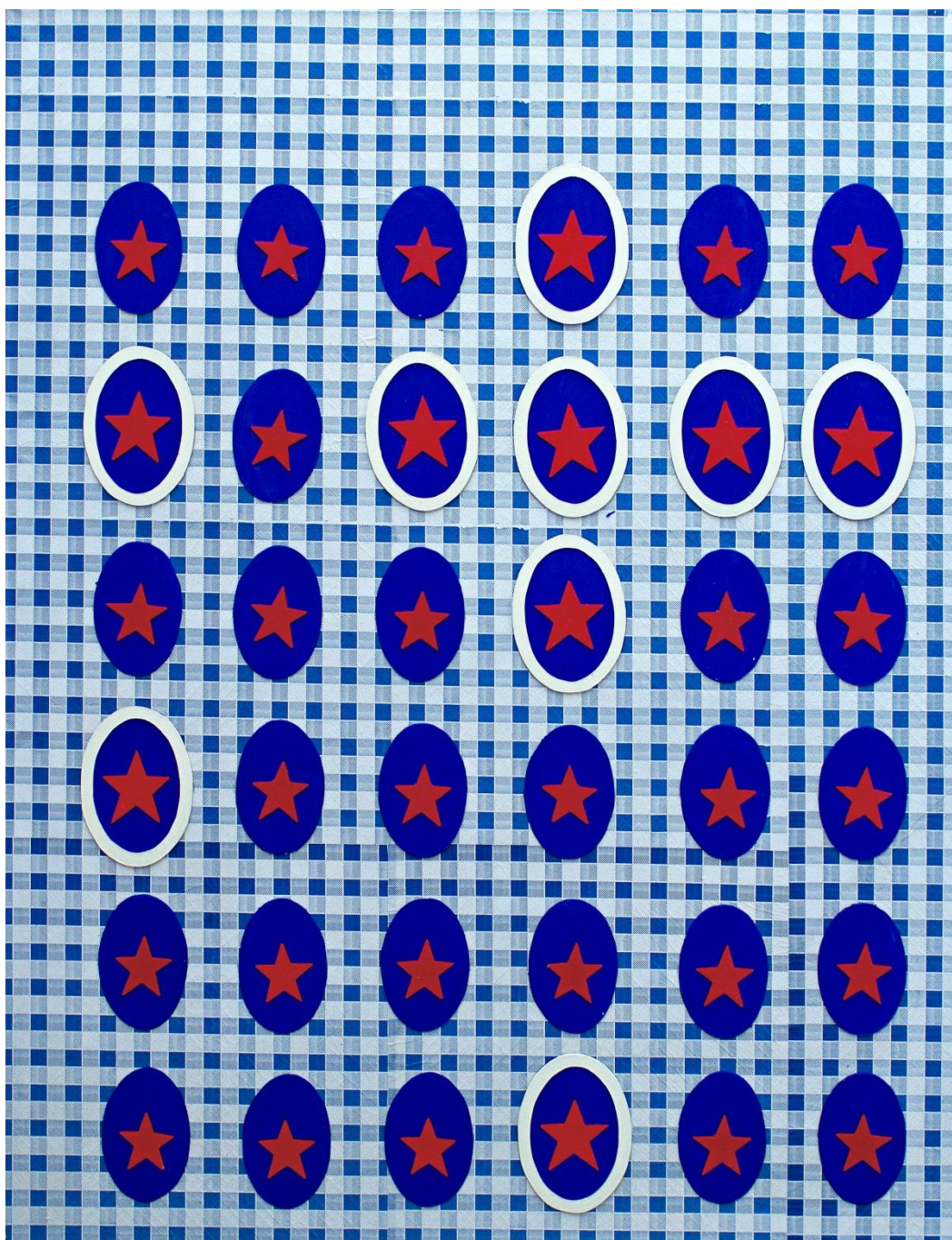


Ilustración 77. Gordana MILANOVSKI. *Conmemoracion 2*, 2010. Técnica mixta sobre lienzo, 146x114 cm.

Aquí no se trata de alimentar nostalgias, sino, simplemente, de apuntar un viaje cronológico por los acontecimientos, ideologías y falsedades de las sociedades y los individuos.

El conjunto evoca una venta de sueños de felicidad y abundancia, hasta que se cobre el último euro de la comodidad económica europea y la civilización globalista, en la que muchas personas aún no se han dado cuenta de que todo se reduce a una dura lucha por la supervivencia.

Mientras nos entretienen con cuentos sobre el futuro, roban nuestro presente.

Gordana Milanovski, Abril. 2011

EUROPA SE ESTRELLA

Europa es una subasta

Tennessee Williams

Dos ejes claros y diferenciales estructuran el dibujo de este proyecto expositivo: la idea –el sentimiento– de memoria (que no lo olvidemos, rima irremediablemente con historia), y el concepto –no menos sentimiento también– (que ahora rimará aquí con padecimiento) de la inmigración. Con estos mimbres, Gordana Milanovski, una joven artista serbia residente en nuestro país (a la que habrá que seguir con atenta mirada a partir de ahora), teje un eficaz cesto creativo.

Quiero empezar por este espacio del recuerdo, tan transitado y representado en la creación artística contemporánea, que ha llevado –y sigue llevando– a tantos artistas a adentrarse, y a realizar frecuentes excursiones e incursiones, dentro del engañoso, sepia, moldeable y húmedo Reino de la Memoria; memoria personal y colectiva, real y soñada, y a explorar también el poliédrico juego de espejos de sus senderos bifurcados.

Michel Foucault especuló sobre la idea de que la memoria, en su forma tradicional, transmuta los hechos del pasado en documentos, haciendo hablar a esas huellas, que muchas veces dicen en silencio otra cosa de la que parece que dicen.

Según este autor, un recuerdo ligado al pasado –cualquier pasado- ya no es un objeto, sino aquello que deviene cuando una mirada determinada, una conciencia determinada del tiempo se posa sobre él.

No hay ninguna duda de que nuestra artista ha empleado también la memoria colectiva y pública, unida al cofre compartido de su memoria personal y emocional como una de las materias primigenias con las que pensar y ejecutar estas obras. Regreso al origen del pasado, que es igualmente regreso al presente, y también al futuro. Regreso a una geografía íntima y universal, cartografiada por estos trabajos que están a ambos lados de su cuerpo, de la frontera entre la realidad y el deseo: dentro y, a la vez, fuera.

Geografía universal: simbolizada en el llamado Movimiento de Pioneros, que agrupaba a diversas organizaciones juveniles relacionadas con partidos comunistas, por lo general insertas en estados socialistas. En la antigua Yugoslavia, donde, no lo olvidemos, nace Gordana, (que pertenecerá a esta organización como prácticamente todos los demás niños: *Geografía íntima*) los pioneros, o *pioniri*, llevaban bufandas rojas y gorros azules de marinería llamados Titovka; los gorros tenían en el frente una estrella roja. Datos que van a resultar claves, como enseguida veremos, para entender plástica y simbólicamente estas obras.

Junto a la memoria –y directamente relacionada con ella- el concepto de inmigración, concebido también dentro de una doble perspectiva: pública y privada, supone el segundo de los vectores fundamentales de esta propuesta artística. Y es curioso cómo, pese a que ambos conceptos se interrelacionan, para nuestra artista (que vive en primera persona la condición de extrañamiento y desarraigo, al ser ella misma emigrante en un país ajeno al suyo propio) la acción –conceptual y vital- de emigrar se vive con un sesgo que implica borrar, arrancar, anular el pasado, es decir, la historia, es decir, la memoria... La propia Gordana nos dice: “Emigrar es como comenzar la vida desde un punto que conscientemente hemos borrado de nuestros recuerdos...”

Hoy en día las migraciones, debido básicamente a razones económicas o políticas, marcan los nuevos perfiles de la cartografía contemporánea. Lo expresaba Hans Magnus Enzensberger en *La gran migración*: si, de repente, en un vagón de tren con dos ocupantes aparecen dos nuevos viajeros, aquéllos consideran a éstos como

intrusos que invaden su territorio...

Las situaciones de insostenibilidad en los territorios situados en los márgenes de los centros dominantes, junto a la visibilidad de la abundancia en el primer mundo, generan importantes flujos migratorios procedentes de esas zonas más deprimidas, y que llegan, rítmica e incansablemente –como olas de sal amarga- a las playas (rocosas y encallecidas) de la conciencia de Europa. Vieja-Maldita-Bendita Europa...

El encuentro con las huellas de la migración, da lugar a una pluralidad de experiencias sensoriales que transforman y modifican nuestra cotidianidad. Unas experiencias que son “estéticas” en el sentido original del término, y que el arte contribuye no sólo a reflejar, sino también a imaginar y construir.

Y eso es precisamente lo que, entre otras cosas, pretende conseguir Gordana Milanovski a través de las obras de esta exposición. Una muestra que se estructura por medio de este –frágil y terrible- hilo conductor: memoria – desarraigo – inmigración – vigilancia – control - declive/desilusión de un (imposible) sueño europeo...

En todas estas piezas aparece y reaparece incansablemente un icono que se convierte en una poderosa seña de identidad referencial: la estrella. En concreto la estrella roja de cinco puntas, que en el caso de Gordana se asocia, obviamente, a la ideología y al aparato de propaganda del comunismo. ¿Cómo no recordar también ese símbolo presente en varias obras de una de sus más ilustres compatriotas: Marina Abramović?

Juan Eduardo Cirlot, en su espléndido Diccionario de Símbolos, nos dice: “Como fulgor en la oscuridad, la estrella es símbolo del espíritu. Muy pocas veces tiene sentido singular y aparece casi siempre bajo el aspecto de multiplicidad. Simboliza entonces el ejército espiritual luchando contra las tinieblas. Por esta causa, la identificación con la estrella representa una posibilidad sólo reservada al elegido. Su sentido depende con frecuencia de su forma, número de puntas, disposición y color. La estrella de cinco puntas es la más usual y entra en la composición de palabras como educar, instruir, maestro, etc”.

Y si la estrella es uno de los iconos recurrentes en este proyecto, el collage será una de sus estrategias referenciales de creación y composición. Una argucia creativa que aparecería con los movimientos de vanguardia en las primeras décadas del siglo

XX, y que al “presentar” en lugar de “representar” la realidad rompía con el concepto de *mimesis*, tan característico de las artes visuales a lo largo de su historia. Picasso – su auténtico inventor- afirmaba que empleó este recurso para “*transmitir la idea de que en una composición pueden entrar diferentes elementos que se convierten en la realidad de la pintura, en competencia con la realidad de la naturaleza. Quisimos deshacernos del trompe l’oeil y encontrar el trompe l’esprit...*”

Estrellas, y también otros elementos, pegados sobre la superficie del cuadro para conseguir igualmente ese trampantojo del espíritu y para ampliar y expandir – literalmente- las fronteras bidimensionales de la pintura. Pero sobre esto volveré enseguida.

De esta forma, su propuesta expositiva se articula en torno a un conjunto de series que partiendo de la idea y la acción de la pintura (no olvidemos que Gordana es, ante todo, pintora), amplían sus posibilidades plásticas a otras mecánicas de creación visual más especiales y, sobre todo, más espaciales.

El Desayuno Europeo despliega sobre el lienzo (si así pudiéramos considerarlo) las 12 estrellas amarillas de la Unión Europea, emplazadas dentro de marcos ovalados que remiten a aquellos que aparecen en las fotos de lápidas, es decir, actúan como una metonimia de la muerte. Muerte real y muerte simbólica de Europa (crisis económica, evaporación de los sueños de unidad y prosperidad...). Un banquete nada esperanzador a cuyos manteles a cuadros (un recurso eficaz que refiere a la idea de picnic) somos arrojados, más que propiamente invitados.

Por su parte, *El desayuno sobre la hierba* (nada que ver con la atmósfera vitalista y sensual del cuadro homónimo de Manet, ni menos aún con su precedente, *El Concierto Campestre* de Giorgione...), emplea una sintaxis semejante, en este caso, presentando las estrellas rojas del comunismo, o las de los pioneros, también acotadas por el óvalo de los marcos, y que actúan ahora como alegoría de otra muerte, en esta ocasión la de la ideología comunista. Crónica de otra muerte anunciada...

Otras series, entre ellas, *Hundir la Flota* y *Conmemoraciones*, continúan con estas estrategias de acumulación y fragmento. El inofensivo “juego de los barquitos” (agua, tocado, hundido...) se convierte aquí en una suerte de bélico tablero de ajedrez o de damas, nada inocente, sobre cuyo damero se sitúan estrellas rojas, junto

a otras grises (símbolo de la OTAN) y los gorritos azules de los pioneros. Hagan juego-fuego, señores (militares del Tratado).

Conmemoraciones, simboliza el devenir vital de esos "camaradas pioneros", levantando acta de defunción según se encuentren o no las estrellas rojas dentro de los marcos ovalados.

En otras obras, a la ya conocida iconografía de estrellas, gorritos y manteles, hay que añadir la presencia de cámaras de vigilancia en un guiño evidente a la idea de libertad (¿?) supervisada por un dios acechante, y ubicada dentro de una comunidad global, cada vez más vigilada por un omnipresente y orwelliano aparato de control ideológico: 1984 en el 2011 supone bastante más que veintisiete años de diferencia. *Big Brother* es ya también *Big Father*, *Big Mother* y, hasta si quieren, *Big Sonand Daughter*...



Ilustración 78. Gordana MILANOVSKI. *Pioneros vigilados*, 2008. Técnica mixta sobre cartón, 50x70 cm.

Uno de los puntos de inflexión dentro de la propuesta artística de Gordana, presente en alguna de sus últimas obras (iniciativa que le animo decididamente a continuar y ampliar) es la expansión del soporte y del concepto de lo pictórico en busca de nuevos espacios –nunca mejor dicho– de representación. Me refiero al empleo de las estrategias de las instalaciones como otra forma de extender –y

también de entender- el oficio de la pintura. Un singular oficio de luces y de sombras cuya aparentemente consustancial planitud y su sometimiento al rígido yugo de las dos dimensiones, han quedado superados por el paso y el poso del tiempo y del propio espacio.

En los últimos años el proceso de recuperación del acto de pintar aparece signado por un creciente intercambio con determinadas mecánicas expansivas que le sirven para traspasar las fronteras de lo bidimensional, supuestamente inherentes a su lenguaje, y proponer nuevos territorios creativos comunes a otros medios como pueden ser la arquitectura, la escultura, la instalación, e incluso la *performance* y las artes escénicas.

Así las cosas, *Muerte del Comunismo*, una instalación compuesta por las doce estrellas de la Unión Europea, que en este caso convierten su color amarillo en rojo, enmarcadas en unos óvalos lapidarios que nos traen un inquietante aroma funerario, inicia esta suerte de elástico viaje en busca de la tercera dimensión, expandiendo la piel del plano hasta convertirla en cuerpo y volumen y escapando de las fronteras 2-D para alcanzar una auténtica, expandida y sensorial ciudadanía dentro del País de Las Tres Dimensiones. Tal vez otra forma más deseable y esperanzadora de emigrar...

Francisco Carpio

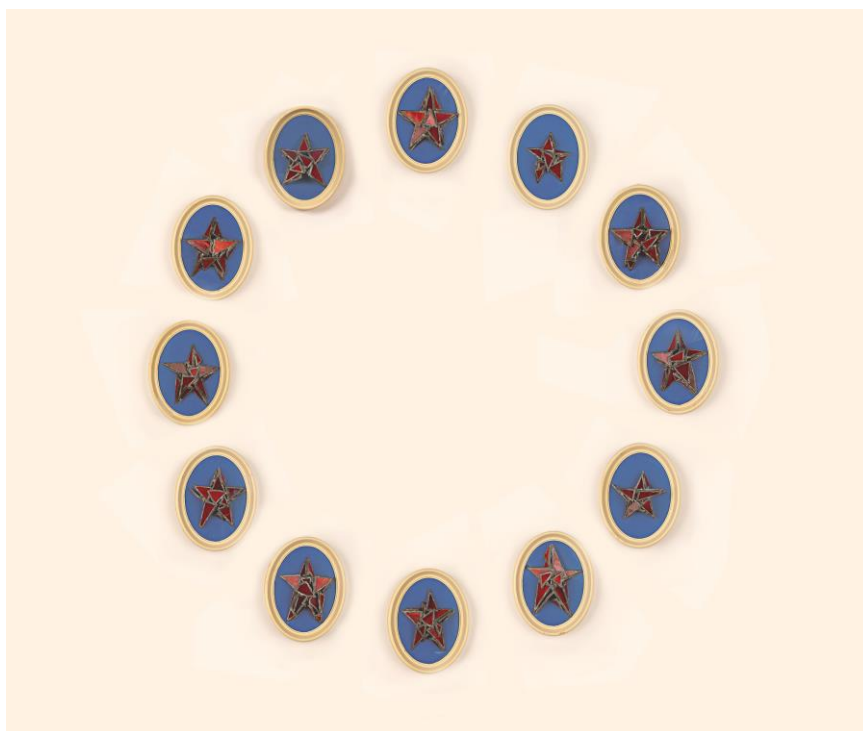


Ilustración 79. Gordana MILANOVSKI. *Muerte del Comunismo*, 2010. Instalación, dimensiones variables

Escultura *Esperando la OTAN* (2009-2010)

La idea se desarrolló diez años después del bombardeo de Serbia por parte de las fuerzas de la OTAN (1999). La mujer sentada aguarda la llegada de las bombas a Belgrado. La escultura final está realizada en hierro, a base de piezas con forma de estrella de cuatro puntas, que se asemejan al logotipo de la OTAN. También existen similitudes con las estrellas ninja. Tanto en la silueta de ambas, como en la función final. La muerte. El título *Esperando la OTAN* es un mal presagio de los futuros acontecimientos. La escultura está virtualmente colocada delante del edificio del Ministerio de Asuntos Interiores de Belgrado que fue bombardeado en 1999 por la fuerza aérea de la OTAN.

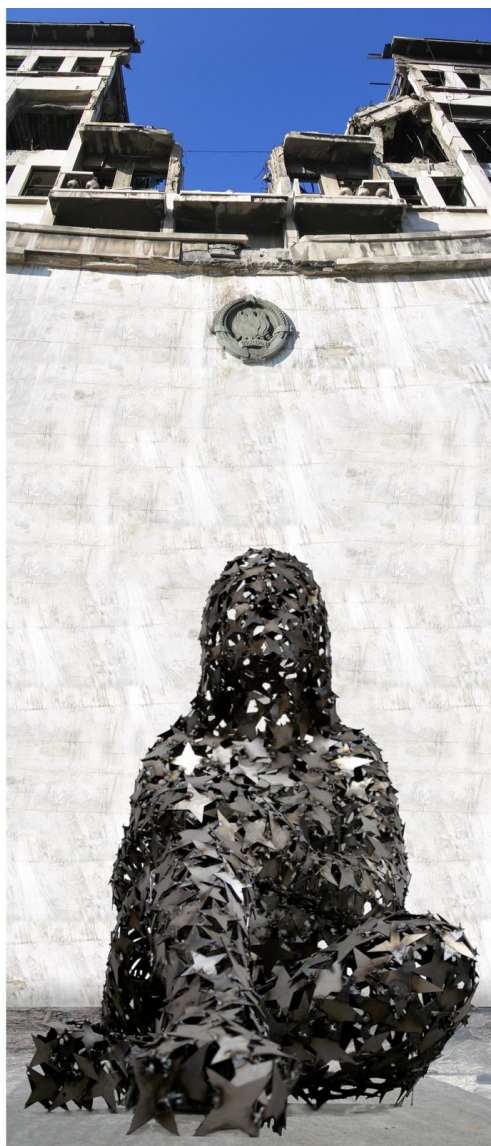


Ilustración 80. Gordana MILANOVSKI. *Esperando la OTAN*, 2010. Escultura en hierro soldado, 100x90x57cm

Relieve *Bombardeo por la Paz* (2010)

El relieve representa el escudo compuesto a partir de los logotipos de la ONU y de la OTAN. Este nuevo escudo reemplaza virtualmente al antiguo símbolo comunista de un país que desapareció (La República Federal Socialista de Yugoslavia).



Escudo de la República Federal Socialista de Yugoslavia sobre el Ministerio de Asuntos Interiores. Belgrado (foto real).



Ilustración 81. Gordana MILANOVSKI. *Bombardeo por la Paz*, 2010. Relieve, 80x80cm. El escudo OTAN-ONU sustituye al antiguo escudo del país desmembrado (fotomontaje).

Instalación *Espacio para los cerdos de la UE*

Se quiere presentar como en una fábula en la que los animales toman características humanas y se induce una crítica social en la que tanto las patas de jamón como el mismo cerdo ilustran el producto nacional y europeo.

La jaula representa a la Unión Europea y sus fronteras. Además de la maya metálica, y del alambre de espino, se encuentra rodeada de la concertina (el alambre circular) que es el alambre certificado por la OTAN.

Inconscientemente vivimos en una cárcel rodeado de impuestos y compromisos sociales, unos dentro y otros fuera de sus fronteras. La vaca pese a encontrarse fuera, está hipnotizada por el consumismo del mundo occidental que la convierte en *Barbie* rosa. Los cerdos aun encontrándose dentro, sólo son patas curadas.



Ilustración 82. Gordana MILANOVSKI. *Espacio para los cerdos de la UE*, 2010. Instalación, dimensiones variables

8. DOCTORAL DISSERTATION SUMMARY

This dissertation is concerned with a period unfortunate for the citizens of former Yugoslavia, but influential for its artists, who used their feeling of responsibility to leave valuable testimonies about their time. The research began in 2007 for the purposes of obtaining an advanced academic degree and was entitled *Responsibility of the Artist Facing Social Conflicts: the Case of Yugoslavia (1989–2003)*. A part of it was presented in 2008, at the Women's Worlds Congress held at Complutense University in Madrid (in cooperation with my mentor Dolores Fernández Martínez). This dissertation implied a broader scope of research on the topic of *Social Responsibility and Artistic Debate Today. Artists in the Face of Armed Conflict in Former Yugoslavia (1989–2008)*, thus aiming to study the case of Serbian visual artists under Milosevic (1989–2000) and later, during the democratization of the Serbian society. The period in focus ends in 2008, except for the works in the group Monument where it stretches up to 2012.

Introduction

As its basic source of research, this dissertation uses interviews conducted by the author with renowned Serbian artists, art critics, culturologists, philosophers, playwrights and art historians, participating in the Serbia's art scene. The fact that these interviews were done between 2008 and 2012 shows that the participants talked about the subject period of this research from today's perspective, thus pointing to the many disappointments and misconceptions about the expected changes and the society's democratization (the new changes led to further polarization of the society and segregation of artists themselves, united in the 1990s against one common and visible enemy that was the regime).

The subject of research was the responsibility of the artist during armed conflicts in the former Yugoslavia (1991–1995). The responsibility of Serbian visual artists who raised their voices against the war and Slobodan Milosevic's politics was investigated. The initial idea was to find out about the attitude of artists in a crisis stricken society; to understand the inheritance of conceptual art of the 1970s and its influence on art practices in the 1990s and how art in Serbia became politicized.

The art practice that developed in the second half of the 1990s found its base in social reality. After the disintegration of old Yugoslavia and the signing of a peace agreement with the warring sides (Deyton Agreement), a series of themes appeared that became the center of artistic focus.

The only financier of art in this period was the Fund for an Open Society (George Soros), founded in Belgrade in 1991 to kick-start the non-governmental sector. The idea was to learn about the Fund's goals and its impact on Serbian art, although such funds were established in almost all the countries of the Eastern Block to support the post-communist societies during their transition to democracy and open society. The artists' views are presented, pro and contra the Fund's politics and the institutions that evolved from it: Center for Contemporary Art (1995) and School for Art History and Theory (1999).

The development of socially engaged art in a closed society is shown, where alternative cultural institutions were formed, supported by the non-governmental sector and parallel to the state cultural institutions that supported the politics of the ruling regime and its nationalist discourse. After 2000 and Milosevic's exit, the politically engaged art is shown and its step forward towards global currents.

This dissertation is divided into three parts: the first part describes political events, culture and art. It focuses on the period that includes the disintegration of Yugoslavia, war, embargo, hyperinflation, impoverishment of the people, disappearance of the middle class, rise of the nouveaux riches (war profiteers), NATO bombing, and the process of country's democratization and transition after the fall of Milosevic. The key historical moments are presented to explain artistic engagement. The cultural blockade is analyzed, expansion of the subculture of turbo folk, and the end of the nationalist politics of governmental cultural institutions in Serbia.

The second part is concerned with the official art of the 1990s in Serbia (the nationalist option ruling the state's cultural institutions) as opposed to the "second line" (visual art of the independent scene financed by the Fund for an Open Society).

The third part is devoted to the projects of politically engaged art that marked the period after Milosevic's descent, where as a consequence of the regime shift and

society's democratization former members of the alternative scene joined the state's cultural institutions.

Conclusions present the art work of the author of this dissertation that is directly linked to the subject of research and is to the author crucial for a practical understanding of the position of a socially engaged artist.

Synthesis: aims and results

A specific trait of the contemporary art practice in Serbia during the 1990s was its isolation, as a consequence of the cultural blockade that the international community imposed upon the country due to state politics. Foreign collaboration was only achieved through the personal contacts of artists from previous times.

This paper also aimed to investigate engaged art in Serbia during the 1990s and 2000s. Artistic engagement was studied in conversations with the members of Belgrade's alternative scene. Like all the citizens of Serbia, artists were also faced with the dissolution of the country and the beginning of war in Bosnia and Croatia, and those of them who were active during the 1990s showed their engagement against the ruling regime's war propaganda. After the first demonstrations against Milosevic in 1991, the state divided its citizens into patriots and traitors (it was impossible to be politically unbiased).

The goal was to depict the role of cultural institutions in a time of crisis in Serbia (governmental and non-governmental sector). The heads of state institutions were replaced by people the regime found suitable who were incompetent for these functions (the Museum of Contemporary Art in Belgrade). The non-governmental sector had a crucial role in creating new cultural institutions where the art practice of the 1990s could flourish (Center for Cultural Decontamination).

Milosevic's regime had no distinct cultural politics, given that the country was in a cultural blockade, but did not curb the expansion of kitsch that became omnipresent through the subculture of turbo folk (the old Yugoslavia had taxed such goings-on). The general collapse of the society was mirrored in the appearance of war profiteers who promoted a new system of values (get rich quickly and easily, a philosophy closely tied to the values of turbo-folk). The middle class that used to be the main consumer of art vanished due to rapid impoverishment of the people as a consequence of hyperinflation. A rise in organized crime was also characteristic for

this period; everything was traded, from food, cigarettes and gasoline, to arms and drugs.

The aim was to display the survival of art (and artists) in a time of crisis. Intimate stories by artists who'd experienced relativism at all levels have been documented: the importance of human life became devoid of sense, money lost its value, morals and ethics grew forgotten. While state television used nationalist propaganda to keep Milosevic in his position of power at all costs.

As another subject of research, it should be emphasized that conceptual art of the 1970s (Rasa Todosijevic, Marina Abramovic, Era Milivojevic, Zoran Popovic, Nesa Paripovic and Urkom Gergely) drawing from Avantgarde movements (Dadaism, Zenitism) had not been widely understood in Tito's Yugoslavia. Although institutionally recognized, participants in this practice renounced the communist regime and the Parisian school inheritance that was the dominant current in Yugoslav (conservative) society. The art of the 1990s relies on this "new artist practice" – conceptual art – of the 1970s.

The result of this research is a portrayal of how in the post-communist society, art financed from funds of pro-liberal orientation (Soros) became, after the regime change on October 5, 2000, the official option, by the transfer of program coordinator Dr Branislava Andjelkovic from the Centre of Contemporary Art to the position of Head of the Museum of Contemporary Art in Belgrade. The consequence of such a state of affairs was the politicization of art and a certain bias in the way the art scene of the 1990s in Serbia was viewed, whereby a number of artists remained on the margins. After the nationalist period of the 1990s, the Museum returned to the path of European Modernism and the ideas of Post-Modernism.

Also, it becomes rather obvious that Serbian art did not succeed in using its specific traits to become part of the global market, and it is rather a matter of the activity of a few individuals (Tanja Ostojic, Milica Tomic) who participate on the international scene with their work.

After 2000, Serbian art lost its local characteristics and is now seen as art in the era of globalization, although its most interesting aspect is the politicization of art. Artistic content is no longer esthetic but social. The creation of a work of art implies an investigative process in the field of art, culture and society.

Conclusions

Artists have been twice victimized, on one hand, by the concrete politics of the ruling regime, and on the other by the international community that, condemning the official politics, instated an embargo upon every form of cultural exchange with the outside world. On rare occasions when they were guests abroad, artists admitted to intimately feeling they did not represent Serbia but themselves. They reveal how shameful is sounded in the 1990s to say that you come from Serbia and how it was impossible to explain that not everyone who came from Serbia supported Milosevic's regime. They were reprimanded because, supposedly, citizens did not show powerful resistance in their fight against the regime.

We may say, on the basis of interviews with the artists, that artistic engagement against Milosevic's regime in Serbia during the 1990s was expected by the Western public. This fact provoked a revolt among the artists, who felt the most important thing for them was to keep working, keep the art practice alive. The very issue of engagement came with the growth of political consciousness and creation of the Fund for an Open Society, Soros Foundation, in 1991. In the beginning of the 1990s, the Fund supported a series of art projects by investing in production and catalogue printing. Artists received no financial awards for their work, and therefore could not profit from their engagement. Those who did profit were the printing offices who received fees for printing publications. Owing to the Fund, the 1990s are the best documented period in Serbian art.

The Fund for an Open Society was perceived by Milosevic's regime as state enemy number 1 for its implied political views (an open society, neoliberal capitalism, globalization), so all the works presented in exhibitions organized by the Fund were deemed political, even when the basis of work lacked any political engagement but served merely to preserve the art practice.

During Milosevic, no art was seen as dangerous and every form of political engagement was allowed in art. The reason was that visual art reaches a very narrow circle of people and thus did not pose a serious threat to the regime. Even actions conducted in public space (Led Art Group, Skart, Magnet), however provocative and explicitly political, were never criticized by the authorities.

After 2000, the state politics of Serbia became pro-European, democratic, thus provoking separation among the artists (once united in their fight against Milosevic and poverty). The art scene began to segregate, and the artists who had positioned themselves owing to their political engagement during the 1990s continued to do so later on.

It is obviously hard for Eastern European artists (Serbian also) to reach the international market, ruled by corporate capital, a complex network of galleries and enormous sums of money. As a consolation prize, this system created foundation art as part of the non-profit scene, but participating in the same market. The problem is that this relentless system brought its own rules by destroying local scene where ever there was one. The Fund for an Open Society (Soros) also operated in this way, promoting the ideas of an open society, globalization and liberal capitalism.

Art after the year 2000 is a dominant discourse of equality, pluralism and multiculturalism, on the way towards a united multiethnic society in the entire region of former Yugoslavia. In this way, in the post-communist states an illusion is created of participating in the currents of contemporary art, while the creation of such currents takes place in the economically strong countries that propose and finance the art projects.

9. APÉNDICE

ENTREVISTAS TRANSCRITAS EN IDIOMA ORIGINAL

9.1 ENTREVISTA Nº 1 REALIZADA AL ARTISTA PLÁSTICO Y ESCRITOR **MILETA PRODANOVIĆ**, EN EL CENTRO CULTURAL DE BELGRADO, BELGRADO, 22 DE OCTUBRE DE 2008

GM: Kakav je za vas bio raspad SFRJ? Koliko je rat izmenio lični izraz umetnika?

MP: Ja pripadam generaciji koja je biološki ušla na scenu na samom početku osamdesetih. Moja prva izložba se podudara sa godinom u kojoj je umro Josip Broz Tito (1980). To je u Beogradu bila jedna zanimljiva dekada. Za razliku od ostatka istočne Evrope, u kojoj su osamdesete možda bile najgore što se tiče standarda, pa vojne vlasti u Poljskoj. Jednog konacnog raspada tog sistema. U prvoj polovini osamdesetih u tadašnjoj Jugoslaviji se osećalo blagotvorno dejstvo najgenijalnijeg političkog sistema koji je ikada na svetu postojao, ja sam ga nazvao dužnički socijalizam.

Zahvaljujući Titovom autoritetu Jugoslavija se postavila između dva bloka. Jenda srpska poslovice kaže da umiljato jagnje sisa dve majke. Tako je to i bilo. Sa Titovom smrću, je taj sistem dužničkog socijalizma, i tog neumerenog bacanja nezarađenih para u narodne mase počelo da se kruni. U poljuljanoj ekonomskoj sferi, u krizi i u nestanku tih nezarađenih para, rasle su nacionalne frustracije.

Jugoslavija je bila konfederacija još od ustava iz 1974. godine. Na federalnom nivou nije postojala nikakva vlast, to su bile zasebne partijske komunističke oligarhije u šest jugoslovenskih republika. Postojala je i sedma virtuelna, vrlo snažna republika koja je bila eksteritorijalna, ona se zvala Jugoslovenska narodna armija. Ona je bila totalno nekompetentna, što znamo mi koji smo bili u vojsci tokom osamdesetih godina. Ali je bila ugojena tim privilegijama, i do zuba naoružana oružjem koje nije znala da koristi. I koje je početkom devedesetih iskoristila za unutrašnje sukobe.

Moje sikarstvo tokom osamdesetih je bilo u znaku ekspresivnog izraza, mada je kod mene uvek postojao neki link i pokušaj da se neke odrednice umetnosti starih vremena aktuelizuju. Odnosno da se tekući društveni događaji prikažu kroz alegorije iz prošlosti. U drugoj polovini osamdesetih je počeo da posustaje eskapizam beogradske likovne i muzičke scene. 1986. godine sam bio na redovnom odsluženju vojnog roka i kada sam se vratio Beograd više nije bio isti. Počeli su da umiru prvi protagonisti beogradskog muzičkog novog talasa. Osetila se neka tamnija atmosfera. Izložba koju sam imao osamdesetih godina na kojoj je formalno sve bilo isto, nosila je vrlo tamnu slutnju. U nekim od tih radova koristio sam citate. Čitav angažman tih radova je bio alegorijski i posredan. Onda se dogodilo u političkoj sferi to što se dogodilo. Mogu da kažem da sam sa dosta kolega iz moje generacije na neki način pripadao mainstream-u. Učestvovali samo na izložbama koje je država zvanično prikazivala u Evropi. Početkom devedesetih kada je Slobodan Milošević u njegov porodični krug zgrabio vlast, polako su padale institucije, ceo taj krug umetnika se povukao odbijajući da učestvuje u toj priči. I povukao se u alternativu. Stvarale su se alternativne institucije. Vremena krize su veoma teška za svakodnevno preživljavanje. 1993. smo imali jednu gotovo metafizičku inflaciju. Bilo je teško preživeti i to i sankcije.

Neko ko je imao pasoš koji je bio prohodan u svim zemljama sveta, i na istoku i na zapadu, najjednom je morao da putuje u Budimpeštu da vadi vize.

Čak i kada je bilo moguće, nije bilo prijatno putovati, pošto svako u svetu kada vidi vas misli da ste vi lični emisar Slobodana Miloševića. Ili da ste lično ubijali nekoga u susednim zemljama. Vrlo je bilo teško objasniti ljudima da u Srbiji nisu baš svi obožavaoci Miloševića.

Ja nisam bio partijski angažovan, niti sam to danas, ali sam bio jedan od osnivača beogradskog kruga nezavisnih intelektualaca. To je bila prva organizovana grupacija koja se javno suprotstavila ratu na samom početku. Ono što sam radio kasnije devedesetih godina je možda od jednog alegorijskog pristupa, se transformisalo u mnogo otvoreniji angažman, koji je uključivao instalacije, kompjuterske printeve, objekte koji su na jedan neposredniji način, govorili o tom vremenu. Najbolja ilustracija bi bio rad koji se sastoji od niza noževa, na kojima su urezani citati freske "Pilat koji pere ruke". To je bio dijalog sa zločinima koji su se događali. U smislu da su to bili noževi koji imaju "pranje ruku" ugrađeno u sebe.

GM: Skloni smo da okrivljujemo društvo. Budući da je svaki pojedinac sastavni deo tog društva, koja je individualna odgovornost umetnika prema društvu u konfliktu?

MP: Ja sam vizuelni umetnik, ali i pisac. Tokom devedesetih je izašlo puno mojih knjiga. To su dela fikcije. Ona na konkretniji način fokusiraju ratnu problematiku. Mislim da je svako odgovoran za svoje postupke. Jako puno zločina koji su se dogodili na prostorima bivše Jugoslavije od strane svih protagonista, potiče iz toga što je lična odgovornost vrlo lakomisleno delegirana pojedincima koji su govorili u ime kolektiva. Promena karaktera mojih radova je izazvana time što sam mislio da je nemoralno živeti u takvom okruženju a ne osvrnuti se na njega.

GM: Da li se i kako moglo živeti od likovne umetnosti? Kako ste se snalazili za materijal?

MP: Imao sam tu sreću da sam se zaposlio pre nego što je počela kriza, na fakultetu likovnih umetnosti. Od prve polovine pa do samog kraja devedesetih sam bio asistent. Posle docent, sada sam vanredni profesor. Bilo je jako podsticajno raditi sa mladim ljudima, u tim vremenima. Početak devedesetih karakteriše jedna vrsta inercije iz osamdesetih, kada je obrazovni sistem bio pristojan i postojeći. Sredinom devedesetih se među studentima osetio zamor, česti su bili studenti koji su bili nezainteresovani. Nisu znali gde je kinoteka. A kinoteka sa svojim izuzetnim fondom, je nama bila tokom studija, neka vrsta, alternativne, dopunske škole. Zatim je krajem devedesetih ponovo došlo do uspona, pojavio se kolektivni duh u klasi. To su generacije koje su pošle iz ničega. Moji studenti sa kraja devedesetih i nakon petooktobarskih promena su bili studenti koji su mnogo čitali. Istakao bih rad Biljane Djurdjević, izuzetne umetnice, koja se sada u ovom trenutku prisutna na svetskoj sceni. Kada sam na njenoj trećoj godini imao tu čast da počnem da radim sa njom, bilo mi je jasno da je to jedna vrsta opredeljenosti koja mora doneti rezultat.

GM: Da li ste se osećali poniženim, uplašenim? Kakav je bio vaš stav prema zvaničnoj politici države, budući da vas rad pripadao političkoj a samim tim i umetničkoj alternativni vladajućem režimu devedesetih?

MP: Poniženje je ključna reč. Postojao je momenat u kome se čovek osaćao poniženim onoga trenutka kada izađe na ulicu. Počev od činjenice da plata koju dobijete nestane za nekoliko minuta, sa tom inflacijom koja je bila nekoliko desetina hiljada procenata. Bile su razne strategije preživljavanja. Čovek je u celini bio prosto prinudjen da smišlja kako će da preživi. Dok sa druge strane poniženje je donelo čudne rezultate. Tokom devedesetih je poseta beogradskom sajmu knjiga se pela i do 600 hiljada ljudi. Izdavačka kuća za koju objavljujem svoje književne radove je osnovana 1993, to je bio najgori trenutak. Cene knjiga su bile enormne, u rang jedne mesečne plate. Tada su ljudi još iz osamdesetih posedovali neke uštedjevine. Pet evra je tada bilo veliki novac. Samim tim i roba je, ako ste imali priliku da je nadjete, bila jeftina. Knjige, iako su bile nestvarno skupe, su se prodavale mnogo, jer je to bio takav trenutak u kojem su ljudi bili spremni da to plate jer su time kupovali svoje samopoštovanje. Da li sam ja osetio konkretne posledice svog političkog angažmana protiv Miloševića? Moram da kažem da je Milošević bio sa jedne strane

destruktivno lud, a sa druge je bio vrlo mudar. On je brzo shvatio da te malotiražne novine koje pišu protiv njega, realno nisu nikakva opasnost. Držao je pod kontrolom nekoliko glavnih medijskih poluga. Pre svega državnu televiziju, koja je jedina dopirala do zabačenih krajeva Srbije. Važno je reći da je vizuelna umetnost u Srbiji preživela, odnosno taj krug ljudi koji se iz mainstream-a povukao u underground, zahvaljujući Fondu za otvoreno društvo, kasnije Centru za savremenu umetnost, tako je opstala u čitavoj istočnoj Evropi. Fond je sponzoriso kataloge, likovne manifestacije, i tzv. treći sektor ili nevladine organizacije. Sa promenom 5. oktobra 2000. godine je treći sektor postao ono što on jeste u drugim državama. Prestao je da bude alternativno ministarstvo kulture. Mnogo protagonista iz nevladinog sektora se pojavilo na vodećim mestima u zvaničnim kulturnim institucijama, koje su za nas bile mrtve skoro deset godina.

GM: Da li postoji opasna umetnost? Da li ste se plašili da ćete isprovocirati strasti svojim radom? Konkretno mislim na rad *Birnamska šuma*?

MP: Na izložbi u Akademiji nauka, bio je jedan rad koji se zvao *Poziv na pogubljenje*. Sve je počelo kada sam 1995. godine u Makedoniji na pijaci video, jedan skoro pop-art objekat, koji je potpuno bizaran. To su bile muholovke, plastični objekti kojima spljeskate dosadnu muvu. Bili su oblikovani kao leptir, što je samo po sebi bizarno. Bilo je žutih i crvenih. Miloševićeva žena koja je bila motor ludila, u celoj situaciji devedesetih godina, objavljivala je razne ludačke i proročke komentare u novinama. Nosila je cvet u kosi u prvoj polovini devedesetih. Kasnije je prestala da ga nosi. Ali javnost ju je zapamtila sa cvetom. Obišao sam foto arhivu Tanjuga, Borbe i Vremena, i uspeo sam da nadjem jednu malu fotografiju na kojoj ona nosi taj cvet, uvećao sam fotografiju i reprodukovao je u seriji od 9 tondoa, a pošto znamo da leptir uvek sleti na cvet, te plastične leptire-muholovke sam postavio preko cveta. Taj rad se zvao *Poziv na Nabokova*. U smislu pozvati se na nešto. Nabokov osim što je bio jedan od najvećih pisaca dvadesetog veka, bio je i veliki stručnjak za leptire. Jedan od njegovih ključnih radova koji se može staviti u ravan sa Kafkinim Procesom, zove se *Poziv na pogubljenje* (Invitation to Beheading). Taj naslov na engleskom sam rastavio na slogove, iznad svake od fotografija Mire Marković sam postavio po jedan slog. Tako da je to ličilo na latinski natpis. Ljudi koji su mi bili bliski, su me molili da izostavim taj rad. Ja sam se do poslednjeg trenutka dvoumio, zato taj rad nije u katalogu. Ali sam onda shvatio da iako je ta galerija bila u samom centru grada, pod krovom velike nacionalne institucije koja je i sama odgovorna za ratno ludilo, gde moja izložba dolazi kao posledica jedne nagrade, dugo sam razmišljao da li uopšte treba tu izlagati. Ali sam shvatio da je bolje "poslati pismo" iz samog epi-centra. Znao sam da ljudi koji sa zvanične strane prate kulturu, nisu ni teorijski ni na drugi način osposobljeni da to sve shvate, niti oni mnogo idu na izložbe. Tako da sam prelomio da taj rad ipak bude tu. Sada mi je zbog toga drago.

GM: Kako je bilo živeti u Srbiji sa novim vrednostima uspostavljenim od strane novih bogataša, gde se građanska klasa polako gubila?

MP: Osnov tajkunske ekonomije čine ratni profiteri. Baš pre neki dan je konačno italijanska vlada podigla optužnice protiv ljudi koji su se obogatili na švercu cigara, u koje spadaju i bivši predsednik Crne Gore, Miloševićev verni saradnik do jednog trenutka, Milo Djukanović. Čovek koji se u međjuvremenu odmetnuo negde. Ali je sa Miloševićem na Dubrovačkom ratištu bio i te kako zajedno i u kasnijem švercu vrlo lepo saradjivali. Valjda u svim tranzicionim državama tu prvu fazu čine, ljudi koji dolaze iz aparata predhodnih vremena. Kapital se oplemenjuje onom dinamikom kojom neka država postaje normalna. Taj proces je dosta odmakao u istočno-evropskim zemljama koje su ranije ušle u Evropsku uniju. Duboko verujem da će se to dogoditi i u Srbiji. Nije na odmet dodati da sam pored knjiga fikcije, objavio i knjigu koja se neposrednije bavi, učinkom Miloševićeve vlasti, pogotovu u Beogradu. Knjiga se zove *Stariji i lepši Beograd*. Centralna ideja je na arhitekturi grada, i nestanku urbanističke regulative, jednom urbanom raspadu, u onom smislu u kojem je grad, jedno od važnih lica, jedne države. Tako je to bilo i u starom Rimu i u srednjovekovnoj Evropi, tako je to i danas. Miloševićovo vreme nije za sobom ostavilo vidnije

tragove u arhitekturi u smislu nekih reprezentativnih izdanja. Osnovna arhitektonska urbana forma u vreme Miloševićeve vlasti je bio kiosk. On je bio slika te ekonomije. Ekonomije koja se zove "Take the money and run". Kiosk brzo nastane i brzo nestane. Zato ti ožiljci u tkivu Beograda danas više nisu vidljivi. Moja centralna teza je da su sve istočno-evropske zemlje u istorijskom smislu imale problem sa modernizacijom. Da je modernizacija u istočnoj Evropi uključujući i Rusiju, uvek bila nedovršeni proces. Komunizam, odnosno socijalizam, odnosno u našem slučaju Titoizam je pored ideološke matrice, imao i modernizatorsku ulogu, koja je u Jugoslaviji najviše bila vidljiva na polju moderne arhitekture. Miloševićeva paradigma je bila detitoizacija. U tom procesu retrogradnog pokreta, kao prva žrtva pala je moderna arhitektura. Ona je u Beogradu unakažena tzv. nadogradjivanjem. Najreprezentativnija izdanja srpske moderne su preoblikovana tako što su dobila još nekoliko spratova. Drugi deo je bio, zatrpavanje metastaziranim stambenim tkivom. Treći oblik uništavanja moderne arhitekture je nešto za šta je Milošević posredno odgovoran, a to je NATO bombardovanje koje je uništilo skoro sve važne modernističke objekte u Beogradu.

GM: Da li je vaš rad postigao željeni efekat i da li ste imali pažnju medija?

MP: Da. Čak i u moralno uništenim medijima kakvi su bili državna televizija, i list *Politika*, kao dva najvažnija medija su postojali pojedinci koji su sazrevali u ranije vreme, i koji su objavljivali tekstove o mojim izložbama. Osim u periodima totalnog zaostrevanja, gde ljudi prosto nisu hteli to da rade. Možda neježa faza i za mene ključni događaji devedesetih su studentski protesti 1996. godine. Oni su bili autentični, jedna pojava novog duha, oni su iz Miloševićevih ruku otrgli grad Beograd i lokalnu vlast. Utoliko je to bombardovanje bilo razočaravajuće. Na zapadu postoji predrasuda da je Milošević pao zbog bombardovanja, naprotiv, bombardovanje mu je produžilo vlast za još godinu dana. Takođe postoji mišljenje da su sankcije bile pametan potez. To što sam kupovao benzin iz plastične flase koka kole godinama, to su bile te sankcije. One su napravile te ratne bogataše, jer su značile monopol za Miloševićeve poslušnike. One su stvorile taj sloj ljudi koji su, zahvaljujući enormnim količinama novca koji su zaradili baš na sankcijama, uspeli da operu svoju biografije, i koji su sada motor razvoja Srbije.

GM: Koliko su se u godinama rata, sankcija, embarga, promenile ustanove kulture? Koliko je u tom smislu Srbija i dalje društvo u tranziciji u kome te podele nisu regulisane?

MP: Promenile su se ustanove kulture. Dovedeni su nekompetentni, a podobni ljudi da ih vode. I što su ti programi, ne toliko zbog organizovane ideološke akcije, budući da je Miloševićev režim bio jedinstven slučaj, kao što je titoizam bio taj sistem dužničkog socijalizma, tako je Milivojevićev režim bio u ideoloskom smislu, prazno mesto ideologije. Jedini motiv je bio opstanak njega, njegove žene i njegovo dvoje debilne dece na vlasti. On je po potrebi bio nacionalista, i internacionalista sve po potrebi. Tako da on nije imao nikakvu ideologiju ni na nivou kulture. Dovedeni su ljudi da prave neki privid programa u državne institucije. Od 1996. sa promenom gradskih vlasti, došlo je do ubrzane konsolidacije gradskih institucija. Među kojima je Kulturni centar Beograda. U drugoj polovini devedesetih je postojao i prostor i platforma, za izlaganje jedne normalne i pristojne produkcije u oblasti vizuelne umetnosti. A što se tiče književnosti, još od 1993, postojale su izdavačke kuće koje su nesmetano radile.

GM: Kakve je posledice rat ostavio na umetničko stvaralastvo danas?

MP: Mislim da je to vidljivo na grupnim izložbama, kao što je Oktobarski salon. Uvek sam imao jednu moralnu dilemu koja je iskazana kao izlazni moto, mog kratkog romana *Crvena marama sva od svile* gde citiram jednog od vodećih Miloševićevih pisaca starije generacije kada su ga pitali šta će biti ako nam uvedu sankcije, on je rekao: "Možda će se narod malo mučiti, a nama piscima će to dobro doći kao jedna inspiracija da stvaramo, nove, lepe priče". Nezavisno do toga što nikada nisam smatrao da je umetnik neko ko se razlikuje od ostalih. Ne vidim da smo mi neka kasta iznad drugih ljudi, to je prosto posao. Ne treba to posmatrati na vrednosnom nivou, koji je on o čigledno imao u vidu. Gotove sve moje knjige objavljene devedesetih, imaju veze sa onim što se ovde događalo.

Milim da je nemoralno živeti u kuli od slonovače u takvoj atmosferi. Ožiljci koje smo svi zaradili tokom devedesetih zaista mogu biti fundus za stvaranje tokom dugih decenija. Kad čovek razmisli o tome uvek ostaje moralna dilema, da li bi bolje bilo da svega toga nije bilo. Jer zaista verujem da bih mogao da imam inspiraciju negde na drugoj strani, a ne samo u dramama koje smo preživeli.

GM: Koliko ste tokom devedesetih imali prilika da izlažete u inostranstvu?

MP: Imao sam dobre kontakte sa jednom fondacijom u Poljskoj. Tokom devedesetih sam mnogo više putovao po istočnoj Evropi. Kulturna razmena je postojala za one razumne ljude sa zapada koji su hteli da dolaze. Cela umetnička zajednica Beograda je bila jako iznervirana kada su se posle 5. oktobra 2000, posle pada Miloševića, iznenada pojavili kulturni misionari sa zapada, koji su bili pripremljeni da će ovde zateći totalnu pustinju. Oni dobronamerni su se iznenadili kada su videli da je ovde tokom devedesetih postijala ozbiljna umetnička produkcija, o kojoj nisu znali ništa.

GM: Da li ste u inostranstvu predstavljali Srbiju, Beograd ili samog sebe?

MP: Uglavnom samog sebe i neku Srbiju koju sam želeo. Ja sam rođen i odrastao u jednoj zemlji koja se u nomenklaturi Marije Todorove i njene knjige "Imaginarni Balkan" mogla nazvati džepnom imperijom. Imperija je nešto što omogućava dvostruki identitet, i ja sam odrastao sa drostrukim identitetom. U nacionalnom smislu sam mogao biti Srbin, a istovremeno i Jugosloven. Meni to nije smetalo, nisam smatrao da to što sam Jugosloven na bilo koji način frustrira moje etničko poreklo. Jugoslavija je mogla da bude zanimljiv i dobar projekat, ali ona je uvek pravljena na emocijama. Ja sam uvek mislio da je mogla biti pravljena kao i Evropska unija, na nekim racionalnijim osnovama, nečemu što je temeljnije, što nije tako hirovito. 1919. i 1941. posle dva Svetska rata, Jugoslavija je pravljena na bazi emocija. Emocije se istroše, i onda se osnov izmakne. Da je neko rekao: "Možda mi ne moramo baš da se volimo do neba i natrag, ali nama je bolje u jednoj državi koja ima tako integrisano tržište". Jer Evropska unija danas je ono što je bila Jugoslavija posle ustava iz 1974. Na početku svoje karijere sam predstavljao i neku Jugoslaviju i neku Srbiju, a pre svega sebe. Kasnije kada mi je oduzeta ta mogućnost da predstavljam te druge entitete, onda sam predstavljao sebe i onu Srbiju kakvu sam želeo. Koja se u jednom trenutku nagovestila, sa dolaskom na vlast Zorana Djindjića. Koja je u stvari brutalno ometena i prekinuta od strane te tzv. zagrobne, Miloševićeve intervencije, ubistvom Zorana Djindjića. Sve što imamo posle tog ubistva, ide normalnim koracima, ali jako sporo. Djindjić je bio jedna pojava, političar koji se ne nadje svakog dana. Evropa još uvek nije svesna šta je izgubila njegovim nestankom. On je bio mnogo više od srpskog političara, bio je od regionalnog značaja.

GM: Da li je po vama tačno da je sa demokratizacijom u Srbiji došlo i do razjedinjenja i samih umetnika, i da sada svako gleda lični interes?

MP: U svakom trenutku umetnici treba da gledaju svoje poetike pre svega. Jedna od ideoloških floskula Miloševićevog vremena je bio i taj fantazam jedinstva. Mislim da Srbiji i njenoj kulturi ne treba jedinstvo, naprotiv treba raznolikost. Beograd je tokom devedesetih upao u krizu jer je postao jednosmeran, i jednoslojan grad. Danas on to na sreću više nije. Beograd je jedini grad na prostoru zapadnog Balkana, koji ima kulturnu kritičnu masu, koji može da izdrži nekoliko različitih poetika, u kome ljudi mogu da se bave svojim iskazom a da pri tome ne iritiraju nikog drugog.

GM: Kako vidite danas srpsko društvo i srpsku savremenu scenu? Kako komentarišete otvaranja Srbije stranom kapitalu, kroz vaš rad *Brandopolis*?

MP: To je ciklus akvarela. Oni jesu kritika sveobuhvatne bilbordizacije Srbije, ali to je globalni fenomen, koji naročito pada u oči u istočnoj Evropi, gde bilborda nije bilo toliko. Sada su čitavi gradovi popločani različitim reklamama. U Beogradu danas ima isto onoliko izložbi koliko i u drugim gradovima.

Ono što me često obuzima je činjenica da na paradoksalan način, Miloševićeva epoha je bila vreme,

u kome smo imali višak vremena. Ekonomija vremena je bila drugačija. Najparadoksalnija je bila u vreme NATO bombardovanja. Za nekoga je to bila velika lična i kolektivna tragedija, ja to ne sporim. To je bila najbesmislenija akcija koja se mogla zamisliti, ma šta o tome ljudi danas na zapadu mislili. Sa ove distance od deset godina ispostavlja se tačnim ono što sam slutio, a to je da je Balkan ponovo odabran kao jedna vrsta opitnog poligina za akcije na drugim poljima. Bez NATO intervencije nad Srbijom ne bi bila moguća ni intervencija nad Irakom, zato što je to po anglosaksonskom pravu, uspostavljanje presedana. Pa čak i nezavisno Kosovo, za koje se kaže da je jedinstven slučaj, to nije. To je otvaranje Pandorine kutije čiji će efekti biti daleko izvan ove zemlje. Mislim da je ova zemlja završila ciklus ratova. I da će se normalnost uspostavljati. Ali presedani koji su napravljeni na ovom tlu su nešto što će dati gorivo za užase na vrlo širokim globalnim prostorima, u dugom periodu 21. veka. To vreme NATO intervencije nad Srbijom je za mene bilo najduži raspust u životu. Kao što je inflacija 1993. godine, omogućila da opipljivo osetimo metafiziku iz sfere ekonomije. Tako da svi mi koji smo tu bili i slušali te avione noću, smo imali priliku da osetimo šta to znači kada se naše telo, pretvori u jedan kompjuterski piksel. Za nekoga je to bombardovanje bilo video igra, a za nekoga je to bilo sprženo meso, i sprženi voz i sprženi most, stan, kuća...

9.2 ENTREVISTA Nº 2 REALIZADA AL ARTISTA CONCEPTUAL **RAŠA TODOSIJEVIĆ**, EN SU ESTUDIO, BELGRADO, 5 DE SEPTIEMBRE DE 2008

G.M: 1971. godine u vreme Titove Jugoslavije se udružujete sa gupom umetnika sličnog senzibiliteta Marinom Abramović, Erom Milivojevićem, Urkumom Gergeljom, Nešom Paripovićem, Zoranom Popovićem sa ciljem realizacije “nove umetničke prakse” u Srbiji, odnosno tadašnjoj Jugoslaviji. Kako danas vidite emancipatorsku ulogu te neformalne gupe na tadašnjoj Beogradskoj sceni?

R.T: Manje više mi smo svi bili slične generacije tako da se ja, Urkum Gergelj, Neša Paripović, Zoran Popović, znamo još sa akademije i pre toga. Znamo se još od 1962-63 godine, jer smo bili u Šumatovackoj, školi za crtanje, a zatim se znamo sa akademije.

Marina i Era Milivojević su samo godinu dana iza nas tako da smo se i sa njima upoznali. Mi smo još za vreme akademije se znali i družili.

Sa druge strane mi smo bili klinci koji smo dosta putovali, auto-stopom, još kao deca smo upoznavali neke gradove, vidjali neki svet, upoznavali neke ljude, povremeno radili u inostranstvu. Vraćajući se naravno uvek u Beograd, videli smo da nešto ne štima, da sva ta tumačenja stvari ne odgovaraju istini i onome što smo mi vidjali po svetu. Tako da smo već na trećoj četvrtoj godini imali jedno odvajanje od opšte situacije, od tih profa, jer ti kao mlad čovek ukapiraš da profa nema pojma o onome što govori i da ti to znaš bolje. Da taj Bejkon ne izgleda tako i ne govorim ovde samo o modernoj umetnosti već i o tradicionalnoj umetnosti kao što je Sezan.

Ovde je školovanje bilo na nivou nekih velikih slikovnica i tumačenjima umetnosti na temeljima predratne pariske škole. Mi smo uprkos tome videli da se svet promenio čak i u pogledu interpretacije istorije umetnosti da nije sve tako kako su nas učili na akademiji. Tako da neka vrsta otpora tome je bila da ne radiš. Jedno vreme sam živio u Belgiji pa u Engleskoj, ali svaki put kad bih se vraćao ovde upadao bih u neku vrstu konflikta videvši da ovde situacija ne odgovara onome kako se menja u svetu. Naravno nisam bio primljen na post-diplomske studije. Onda je postojao jedan drugi konflikt a to je između ruralnog i urbanog stanovništva. Mi smo bili klinci sa asfalta (Beograd), pametna deca i imali smo taj moderan filing. Nismo mi imali postojbine i neka svoja mesta u unutrašnjosti i sećanja na svet. Sa jedne strane je postojala ta neka mitska i prostačka ideja “da, ti klinci, oni su možda inteligentni ali nisu talentovani, jer talenat, to mora da bude iz nekog

sela, da vuče sa planine”. Sa druge strane centripetalno su se skupljali ljudi, oko profesora iz Bosne su se sakupljali studenti iz Bosne, ako je neki profesor bio iz Crne Gore oko njega su se skupljali crnogorci i tako se stvarala jedna kampanilistička atmosfera. Tako da je postojao konflikt i na tom nivou nezavisno od same umetnosti.

Zatim, mi smo mahom znali prilično dobro jezike. Marina Abramović je otišla na post-diplomske studije kod Hegedušića, sa njom i Neša Paripović, pa su se zatim venčali. A ja sam ostao posle akademije na ulici. Jedva su me primili u taj ULUS. Tih godina se otvara i SKC.

Nismo mi tada stvarali “novu umetničku praksu”, ta terminologija je došla kasnije, mi smo u globalu imali ideju o nekoj “novoj umetnosti”. To je jedan dosta opšti termin, “nova umetnost”. U odnosu na šta? Nova u odnosu na autoritete koji su vladali na akademiji ili u gradu, ili u duhovnoj atmosferi. Mi smo bili za Dišana, za Maljeviča, za evropsku dadu.

Zapravo imali smo čvrstu veru da to što smo ovde zatekli ne valjda, da to nije naša (urbana) tradicija.

Napravili smo tu izložbu *Drangularijum*, to je bila prekretnica.

Ideja je bila da donesemo u galeriju i izložimo ono što se nama dopada, a nije striktno vezano za umetnost. Tu je učestvovao širi krug ljudi, ne samo nas šestoro. Ja sam izložio Marinelu.

U to vreme u Italiji je bila jedna izložba koja se zvala *Amore Mio*, koja je bila dosta sličnog karaktera. Koicidencija.

Ja sam u to vreme putovao u Belgiju i vraćao se. Na ideju Biljane Tomić počeli smo da pravimo izložbe u SKC, zatim je došla izložba *Oktobar* pa *Objekti i projekti*, tako smo korak po korak počeli da koristimo fotografiju, pa akcije (koje smo mi zvali event), ne performans, koji je došao dosta kasnije. To je bio event, događaj, gesta. Zatim smo počeli da pišemo i da uključujemo tekst, zatim raznu vrstu objekata. Danas iz ove perspektive teško je razumeti da su onda, dominantni mediji bili slika, grafika i skulptura. Izvan toga sve je bilo ništa. Tako da ovo što smo mi radili je još uvek bilo na nivou dokazivanja da to pripada prostoru umetnosti. Ne da li je to dobro ili loše, nego da li je to uopšte umetnost. Oni su govorili “pa dobro ti momci i devojka se zezaju, ali kad se izduvaju oni će opet da padnu na naše grane, i opet će se vratiti četkici”. Sa druge strane još radikalnija predrasuda je bila da smo se mi “digli protiv slikarstva”, da smo mi došli sa “kukom i motikom” da uništimo slikarstvo. Sa ove današnje perspektive sve te stvari izgledaju jako smešne. Onda smo mi počinjali sa proširenim medijima, postobjektna umetnost.

Paralelno se u Novom Sadu razvijala druga scena, to su bili ljudi koji su proizilazili iz konteksta književnosti. Dok smo mi svi u Beogradu bili sa likovne akademije. Istovremeno se okupljaju ljudi oko Studentskog centra u Zagrebu i nešto kasnije SKUC-Studentski kulturni centar u Ljubljani. Tako da je počelo da se radi na dalekim marginama, tada je sve bilo jako spontano, nisu se pisale molbe za izlaganje. Izlagalo se odmah od nastanka ideje. Nije se pisala molba galeriji, pa onda za šest meseci kad dodješ na red da napraviš izložbu. Ne, mi smo stalno vislili u SKCu i neprekidno, neprekidno pričali o umetnosti.

Tada nije bilo ni videa ni kompjutera, poneko bi imao 8 milimetrsku kameru, za nas je tada mogućnost fotokopir aparata bila “high technologie”, tako da smo počeli prva umnožavanja stvari. Tada se mislilo da fotografija nije umetnost, zna se šta je umetnost: slikarstvo, grafika, skulptura. Ako izložiš fotografiju rekli bi “šta si ti fotograf?”. Ako izložiš tekst: “pa to idi šampaj u novine”. Mi smo bili svesni situacije, da se proširuje polje izražajnih sredstava. Znači nije bilo videa još uvek ali je postojala 8 milimetarska kamera, pa fotografija, tekst, plakat, zatim korišćenje tela.

Tako da u to malo vremena koliko smo bili zajedno, do 1974, izuzetno veliki broj elemenata smo počeli da koristimo u umetnosti. Davani su razni nazivi našem radu, “prosireni mediji”, “nova umetnost”, “konceptualna umetnost”, nešto a la FLUXUS, i jednog trenutka je došla u upotrebu reč

performans, onda kada su te kratke akcije, dobile na dužini. Jako nam je stalo da se to ne brka sa *hepeningom*. Mi smo bili svesni da to nema veze sa pop kulturom, da to nije Allan Kaprow, da nije Robert Rauschenberg. U Ljubljani je u to vreme postojala OHO grupa i oni su u svom radu bili okrenuti ka prirodi, tragovi u snegu, pa kanap preko žitnog polja. U Zagrebu su pak postojale intervencije u gradu, korišćenje plastike, pa farbanje zidova, dakle bili su okrenuti ka spolja, ka ulici, ka promeni ambijenta.

Dok smo mi u Beogradu bili okrenuti ka sebi, radu u zatvorenom prostoru. Nikada nisam bio pristalica ideje “umetnost za sve, umetnost na ulicu”.

Za razliku od umetnika iz Zagreba koji su ipak mogli da se pozivaju na grupu Gorgona, ili na nove tendencije, oni su ipak imali neko blisko zaledje. A koga smo mi imali kao blisko zaledje? Mi smo ovde bili kao klinci sami i imali izražen, pojačan ego, imali smo samo telo. Može to da se nazove nekom vrstom egoizma, ali imaš samo telo koje je tvoje i niko ti ga osim fizički ne može oduzeti.

Dakle u Ljubljani su bili okrenuti prirodi, u Zagrebu urbanoj sredini, mi smo bili u zatvorenom prostoru okrenuti sebi. Emocije jake, izlaganje do tačke opasnog rizika. Što se sredine tiče, svi su nas pljuvali, ali nismo imali političkih problema, jer su svi mislili da je to krajnje neozbiljno, da je to zezanje neko, mlataranje prazne slame i zato nas niko nije ni dirao. Iako su u to vreme ganjali Crni Talas, ljude iz filma i delimično ljude iz literature, koji su politički proganjani i imali su problema. Mi nismo imali problema, jer su mislili da je to bezveze, da je to tričarija koju niko ni ne prati. Ta pogrešna politička percepcija našeg rada nas je u stvari spasila da nemamo nikakvih političkih problema.

G.M: Kako je došlo do razilaženja grupe?

R.T: Mi smo dosta putovali, o svom trošku. 1973. godine smo bili poslani na Edinburški festival. Danas je to jedan mega, jedan dinosaurus od festivala. Tada nije bio toliko veliki, ali je bio dosta poznat, posebno po pozorištu, iako se sastojao i od filma, i vizuelne umetnosti, zatim razne manje scene, muziku. Tamo su nas poslali ali bez love. Mi smo otišli i tamo smo sa Richard Demarcom, koji nam je organizovao da napravimo izložbe i performanse i jedan katalog. Onda smo se vratili za London. Zatim smo još neko vreme radili, Marina, ja i Zoran. Vratili se kući i već onda je Gera Urkom rekao da on ne može više i da bi otišao za Britaniju. Marina je otišla da radi na Novosadskoj akademiji, zatim je otišla povodom neke izložbe za Čehoslovačku gde se sreća sa Ulajem pa su otišli za Holandiju. Nije do prekida došlo odjednom. Ja sam neko vreme bio u Americi, i vratio se. Već 1974. od neformalne grupe umetnika nema ništa. Jedini ko nije bilo iz Beograda je Era Milivojević, njemu je bilo najteže, nit stana. Niko od nas nije sjajno živio osim Marine. I onda smo ukapirali da je jedini izlaz izlaganje napolju, da je ovde gubljenje vremena i energije. Tako da je to bila moja pametna odluka, da ja nemam šta ovde da tražim.

Sam Muzej savremene je igrao neku vrstu “duple igre” jer su ubrzo počeli da nas uzimaju za međunarodne izložbe, za jugoslovensko predstavljanje u inostranstvu. Pošto su shvatili da te stare, tradicionalne stvari ne funkcionišu onda su izlagali nas. Ali mi smo bili “za spoljnu upotrebu”, za srpske prilike smo bili potpuno izolovani. Meni kažu “pa kako kad još kad si dete bio izlagao si u muzeju savremene”, pa jeste ali šta smo mi imali od toga, ni lov, ni odkupe, katalogi se ne mažu na hleba. Ja sam atelje dobio posle 34 godine. Prirodno je da smo bili naterani da izlažemo vani. Sa druge strane u Beogradu 1972. su pokrenuti Aprilski susreti, gde su iz celog sveta dolazili slavni, dobri i veliki umetnici Bojs, Klemente, Montani, pa cela italijanska arte povera, Kunelis, od kritičara Chelan, Bonito Oliva, Djankarlo Politi i stvarno je bila jedna vrlo intenzivna atmosfera. I onda je došlo sa vrha da neće da ugase Aprilske susrete nego će da smanje lov, što dodje na isto. Tako da već od 1974 Aprilski susreti gube na intenzitetu i od tada se samo pozivamo na zlatne dane.

G.M: Zašto je došlo do gašenja aprilskih susreta?

R.T: Ja mislim da ljudima u ovom ambijentu nije odgovaralo da se Beograd razvije u jedan značajni internacionalni centar, pa da gašenje ne bi bilo brutalno onda su smanjili budžet.

Sa druge strane, prilikom organizacije aprilskih susreta nije postojalo neko strogo telo, nego ako bi neko od nas išao u inostranstvo i sretao npr. Katarinu Zibernik, Klausa Rinkea... Atmosfera je bila potpuno drugačija. Tada si mogao da okreneš telefonom nekog od poznatih umetnika i da pitaš da li možeš da dodješ da vidiš šta radi. Ja sam tako upoznao Sola Vita, Denis Openhajma, Roberta Morisa.

Danas ti se javi četvrta sekretarica, koja te prebaci na treću a treća ti kaže da je umetnik negde u Honolulu i da kad se vrati za tri meseca ti si prvi na redu. I nije još toliko velika lova bila uključena u art. Onda pri takvim upoznavanjima bismo pozivali te umetnike na Aprilske susrete.

Muzej savremene nas je izlagao, ali je to bilo samo za "paradu". Jer su kustosi muzeja bili svesni da ne mogu sa tradicionalnim umetnicima da paradiraju Evropom, jako im je bilo bitno da pokažu da i mi imamo nove pojave u konceptualnoj umetnosti. Nama je to u početku bilo jako važno, međutim love ni od koga. Na bijenalima po svetu su mi plaćali izlaganja, plaćali put i materijal, dok nam ovi ovde nisu nista davali. Misli se da je to vreme socijalizma bilo blagonaklono, da nije bilo ono što je bila Rusija, da nisu proganjali umetnike, dobro malo jesu, kao ono decimacija, ne sve, ali svakog desetog.

Moja karijera je takva bila, nisam se ja bunio ni protiv Tita niti šta slično. Problem su pravili sami umetnici, nije tu postojao politički program koji je hteo da denfuje scenu, već je problem pravila sama konzervativna kulturna sredina.

Kupovina radova konceptualne umetnosti od strane institucija nije postojala, po deset petnaest, dvadeset godina ništa.

Onda smi mi upoznavali ljude spolja, prvo iz Austrije, ljude oko bečkog akcionizma, zatim ljude iz Italije, oko Milana i Rima, oko Bonite Olive, pa smo išli za Ameriku, stanovali smo kod Jozefa Košuta, tu smo poznali Art Language Goup, pa Sole Vita, pa Denis Openhajma, u Nemačkoj, Bojsa, Rinke, Klaus Meting, i tako smo se pomalo uživali u taj kontekst, samo zato što smo ovde bili na jednoj vrlo negostoljubivoj vetrometini.

Verovalo se kako je Beograd super grad, širi ruke... Ali to kad si na kratko, kad si na petnaest dana svi te ljube grle, vode te po splavovima i na čevapčice. Ali ako si odavde i imaš neke ideje, ako si opasnost za te onovremene perjanice, nema ništa, nepostojiš.

A zaznuli su se, u našem slučaju su se preračunali.

G.M: U Srbiji ni danas nema Marinine retrospektive. Šta mislite zašto?

R.T: Nije na meni da pričam o Marini. Upao bih u konflikt interesa.

G.M: Ja sam se njoj obraćala, uspela sam da dodjem preko tih sekretarica i sekretara do nje, i dala mi je neke kratke odgovore.

R.T: Pa Marina je prvo otišla za Holandiju, tako da je to bilo dobro rešenje. Oni tamo imaju jako razvijenu socijalnu pažnju prema umetnicima, tako da je to bio jako dobar Marinim izbor. Neću da pričam o Marini.

G.M: Ok, samo sam htela da zaključimo, da zbog cele te političke situacije u zemlji sedamdesetih, na osnovu ovoga sto ste mi sada ispričali, prosto nema mesta da sada neko odavde voli Marinu, da je zovu nazad.

R.T: Pa ja mislim da je ovde vole na nivou žute štampe. Kad dodje ovde onda je svuda po novinama bla, bla, bla...

Ja sam imao retrospektivu ovde, i to sve sa velikim natezanjem. Ali eto došla je nova direktorka, nova atmosfera, posle 5. oktobra.

G.M: To je bilo u Muzeju savremene?

R.T: Jeste. Ipak sam je napravio, bilo je skromno, nema se love.

G.M: Kakvo nasledje budućim generacijama konceptualnih i multimedijalnih umetnika je ostavila vaša aktivnost na likovnoj sceni?

R.T: Onog trenutka kad se probije led, stvari su lakše. Onog trenutka kad kažeš može fotografija da bude umetnost, ne postoji više ništa što bi zabranilo bilo šta da se upotrebljava u svrhu umetnosti. Svi su mediji mogući materijal. Kad jednom probiješ taj led ti otvaraš drugima polje da se oni razmašu, e to je jako bitno. Hteo bih da budem precizan u objašnjenju, recimo neko slika kao Milo Milunović, postoji Milo i njegovi epigoni, pa sad svi slikaju tirkizno plavom sa pompejansko crvenom one vrše i one suve tikve i te primorske pejzaže. Ovo je bilo na nivou ponašanja, to je sasvim jedna druga vrsta uticaja. Znači mi smo otvorili put tome da se koristi vlastito telo, zatim fotka, tekst, možeš da doneseš tonu zemlje i da nešto napraviš. Dakle uticaj je bio kao sugestija ili otvaranje polja slobode, a ne uticaj na stilskom nivou, to je jako bitno. Sigurno da može da dolazi i do direktnog uticaja ali je više na ovom nivou.

Čim se pojavio video mi smo počeli da ga koristimo. Imali smo jednu austrijsku prijateljicu Ursula Krinzinger, ona je tih godina donela prvi video i pozvala me da idemo u brda u Istri i da u jednoj staroj kući, koja je nekad bila austrijska škola, skupimo ljude. To je nekada bilo italijansko selo pa su ga svi napustili i ostali su samo imbecili (retardirani, ne mogu da koristim one anglo-sanksonske eufemizme "sa posebnim potrebama"- posebne potrebe: pištolj i kilo marihuane. Zato što sam živio u Americi neko vreme i taj eufemizam mi ide na nerve, nisi debeo, nego imaš malo više na težini). Ursula je donela neku kameru koja je imala neku debelu traku, šnirala se kao i magnetofon. I dovela je neku služavku, jedno divno čeljade sa posebnim potrebama. I ja sam hteo da je snimam i da urlam na nju: "Was ist kunst?" i da je šamaram. Medjutim reče mi Ursula: "nemoj ova će ženska da poludi, ionako je već pičnuta u glavu". Medjutim na svu sreću bila je tu jedna austrijanka koja je ličila na japanku, Patricia se zvala, i ona je pristala. Pošto su to bile primitivne kamere, nema montaže, nema Koka kole, snimaš *realtime*. Stvarno tehnološki nije moglo drugačije, tako da je samo Patriciina glava bila u kadru i ja bih počeo da se derem: "Was ist kunst?". Meni tada nije video služio u dokumentarnoj formi, nije ovo bio performans koji se snimao, nego je to bio rad od starta napravljen za video. On nije imao dokumentaran karakter nego video = rad, *Was ist kunst, Patricia Hennings?* I to na nemačkom da bude onako fašistički, policijski. Ja se ne vidim, samo se čuje moj glas. A ona je imala neko "buda like a face", onako mirna, gleda u beskraj. I onda je dolazilo u protivrečnost to njeno lice na granici sa nirvanom i jednog germanskog ekspresionizma. Taj performans je imao jako velikog uticaja. Izuzetno dramatično je uticao na mnoge ljude. Nemci su mi govorili: "kako se mi toga nismo setili?". To je bilo 1976 godine.

Tek video menja kurs onog trenutka kad su se pojavili muzički video klipovi, tehnologija se promenila, počela je upotreba montaže, počela je manipulacija videom. Svi stari videi od 1969 do 1973 su bili bez montaže, crno-beli i fotografije su bile crno-bele. Bilo je i kolor fotografija, ali to je za nas bilo preskupo. Tako da ja kad gledam na svu moju produkciju iz ranih godina, to je premalo. Još nešto što je bilo važno, bilo je onih koji kad su se dokopali videa postali su video umetnici, meni je video bilo sredstvo, ja nisam bio video umetnik, kao akvarelista recimo, ili ako se baviš fotkom, samo da se baviš time.

G.M: Recite mi, dakle da rezimiramo o sukobu sa starijim konceptom socijalističkog modernizma i početku konflikta sa tadašnjim umetničkim ukusom?

R.T: Problem je definicije, šta je to bio socijalistički modernizam? On je bio jedna prihvatljiva verzija modernizma. Pikaso i Henri Mur su bili ovde jako prihvaćeni, kao srednje rešenje. Mur zato što ima kosti pa je to kao neka figurativnost, i Pikaso isto, ali ne Pikaso iz 1910 i 1911 njegov kubistički period, već Pikaso iz tridesetih, Pikaso komunista i angažovan umetnik sa Gernikom. I onda sam shvatio da Pikaso i Mur nisu samo bili prihvatljivo rešenje samo kod nas već da je tako i u Poljskoj, Čehoslovačkoj, Madjarskoj i uopšte Istočnom bloku. Tako da ima 100 hiljada neke Pikasovštine i Murovštine. Dok se ovde šire shvaćeno mislilo da su Pikaso i Mur jedno dobrodošlo prelazno rešenje ka nekim slobodnijim formama, a ja mislim da nije tako. Da je Pikaso ovde uzet ne samo kao srednje rešenje ili stepenica da bi se posle skliznulo u nešto još radikalnije nego ih je on

jako zadovoljavao. Njih Dada nije zanimala, niti Dišan, niti Maljevič, njih radikalne tendencije nisu zanimale. Ti u Beogradu nemaš apstraktne umetnosti. Dakle Pikaso i Mur i ta Pariška škola nisu ovde bili shvaćeni kao prelazno rešenje već definitivno kao luka koja je ovom mentalitetu odgovarala, do dan danas. Već šezdesetih godina cela ta pariska scena gubi na značaju jer se javlja jedna jako snazna scena u Londonu i zatim u Njujorku.

Sa Španijom nismo imali kontakta, iako je prvi tekst o meni izasao u Španiji.

Stalno se težilo na tome da se izbegne jasno rešenje, geometrijskog slikarstva ovde nije bilo, niti konstruktivističkih radova, nije bilo uticaja Dade. Na svim nivoima su grešili, na svim nivoima su pogrešne projekcije budućnosti pravili. Danas se često govori o nekim zlatnim vremenima šezdesetih godina, kad je bilo love, kad je Tito davao, ali lokalnoj plejadi umetnika koji su ovde bili carevi a u svetu si bili nula. Nije to bila politička strategija odozgo, sve je to pravljeno među samim umetnicima.

G.M: Sećam se da ste 2000 godine održali jedno predavanje na Novosadskoj akademiji, i tada ste baš govorili o tim “zavičajnim umetnicima”. Mnogi od nas su se i tada našli u vašim rečima, jer situacija se izgleda na samim akademijama umetnosti ni u proteklih trideset godina nije bitno izmenila. Jer nama su bili profesori učenici tih vaših profesora koji su zadržali tu ideologiju.

R.T: Da, to je taj kampanelistički duh. Znaš kad je veliko more, onda moraš da si dobar krmaroš, navigator, a ovo je sitna barica, pa ti lepo plivaš i bude ti ok. Ne mislim ja da je to neka organizovana zatvorenost, već da je stvar mentaliteta, odgoja, razmišljanja, ne želje da se udubi u stvar, želja da se ima jedna ok karijera i da sve ide kako treba, to je jedan malogradjanski duh. Ja to ne mogu ni da optužim ni da prezirem, jednostavno da ne cenim. Ja se sećam tog predavanja, i šta sad, kakvu će to refleksiju ostaviti na bilo koga, niko od profesora naravno nije došao na to predavanje. Iste godine sam imao predavanje u Sarajevu na akademiji, i tamo predaju umetnici koji su sa mnom studirali, bilo je izuzetno puno, stotine i stotine, ali ni jedan moj kolega sa kojim sam studirao ovde u Beogradu nije došao. Bitno je napomenuti da su se nove tendencije u umetnosti pojavile u velikim gradovima, na relaciji Beograd, Zagreb, Ljubljana. Umetnost se pravi samo po velikim centrima. Kad kažeš kubizam tačno se zna Pariz - 1906, tačno se zna vreme i mesto, to su dve najbitnije komponente. Mi smo recimo pokušavali da shvatimo španski enformel. Mnogi umetnici su bežali od Franka, pa nam nije bilo jasno kako su Tapies i to društvo bili tolerisani. Kako je u jednoj Spaniji Franka mogao da postoji Tapies. Sećam se da je na jednom bienalu Italija dala svoj paviljon španskim umetnicima, to je bila *shit* izložba. Dobro tu je Miro bio sa 100 hiljada svojih grafičica, ali ostalo što je bilo anti Frankističko i levičarsko kao art je bilo *shit*. Dok istovremeno Tapies stiče međunarodnu reputaciju sa tim visoko estetiziranim enformelom, nama to nije tada bilo jasno, kako se španski enformel tako razvio u tom političkom vremenu. Predpostavljam da su procenili da je on socijalo nekonfliktni, da on nije eksplicitan u kritici datih okolnosti, da stiče reputaciju, da to Spaniji odgovara, da eto imaju neke slobodne umetnike. O situaciji u Spaniji sam jako neinformisan, iako sam pre dve godine izlagao na bienalu u Sevilji.

G.M: Da se vratimo na domaći teren za trenutak. Kakav je za tebe bio prelaz od SFRJ na rat?

R.T: Za mene je Jugoslavija bila više kao jedan geografski pojam u kome sam mogao slobodno da se krećem. A ne kao jedan komunistički entitet o jednoj zajednici naroda. Jednostavno sam imao prijatelje u Sloveniji, u Bosni, Hrvatskoj. Putovali smo vozom do Zagreba, Ljubljane, tako da je postojala mreža mladih ljudi, jednostavno sam imao jedan slobodan, manevarski prostor, u kome sam imao i prijatelje i u kome nije bilo prepreka ni granica. Ja ne volim one stare, patetične izjave: “Stara Juga zaborava nema”, niti tu vrstu Jugonostalgije, jer to podrazumeva neku ideološku matricu. Ja sam u toj matrici loše prolazio, meni je bilo loše. Kao dete sam živio u bedi, na granici varvarizma. Nisam ja bio nikakav ideološki protivnik tog režima, nego jednostavno od detinjstva, još sa roditeljima, nismo imali ništa. Kad sam počeo da se bavim umetnošću, išlo je loše, kad sam

završio akademiju opet loše. Neko ako je lepo živeo, normalno je da će plakati za onim kad mu je bilo fino. Jugoslaviju sam doživljavao kao jedan otvoren prostor, civilizacijski, putovali smo, pravili izložbe. Svako čestito biće je bilo protiv rata. Daleko od toga da sam bio uključen u bilo kakvu političku partiju. Ja sam na rat gledao kao na jednu globalnu nevolju. Mnoge stvari u mirnodobskim vremenima ne vidiš dok ne dodje do jedne žestoke konfliktne situacije. Kao da sam još jedanput sazeo kroz to iskustvo. Normalna situacija, kao da je zasenčila oštrinu nekih karaktera, oštrinu nečijih misli. Mnogi koji su prošli sveta, na jednom su postali nacionaliste. Oni koji su se kleli u Tita, postaju rojalisti, tako da na kraju shvataš da je u pitanju samo jedan oportunizam.

Wast ist kuns? sam pravio 1976, *Gott liebt die Serben* kasnije u Amsterdamu sam pravio *Vive la France – Vive la Tyrannie*, sve su to bili kontradiktorni odnosi u datom momentu. Tako da mnogi radovi u mom slučaju imaju kontinuitet, ali ne eksplicitan. Tako i rad *Bog voli Srbe* kod nacionalista izaziva jedno ambivalentno stajalište. Oni ne znaju da li se ja zajebavam ili stvarno veličam. Kada do maksimuma iskarikiraš nešto sto velika većina govori, pametan čovek će znati da se podsmevaš tome. Po sistemu svaka maksima ma koliko bila idealna, ako se primeni automatski vodi u apsurd. Svaki nacionalizam svoju impotenciju hoće da nadomesti nečim uzvišenim. Ja nisam religiozan čovek, ali sigurno da o religiji znam više od bilo kog popa iz patrijaršije. Tako da čitav istorijat tog rada *Bog voli Srbe* nije nastao slučajno, i nije bio isključivo potaknut tom konfliktnom situacijom. Tako i kukasti krstevi koje sam radio, imaju svoje dublje tumačenje. Da je recimo neko u 19. veku video kukasti krst tumačio bih ga kao večni simbol od Egipta, Južne Amerike, Indije, Japana pa preko Antičke Grčke, to je jedan benevolentan simbol, može da se koristi i kao dekoracija. Ali za onog čoveka koji je doživeo Drugi svetski rat i Holokaust, taj simbol se pretvara u nešto strašno. Drugim rečima ne postoji simbol kao *per se*, sa jedinstvenim i zauvek zadatim značenjem. Nego mi, dajemo njemu značenje. Sretao sam babe po Škotskoj koje nisu čule da je bio Drugi svetski rat, šta za njih znači kukasti krst? Pre godinu dana sam bio u Japanu gde sam isto pravio kukaste krstove, Japancima je to bilo super, oni za velike brojeve koriste stare kineske znakove, tako da simbol svastike za Japance znači 10 000. Šta bi bilo kad bi u Beogradu napravila ogroman crveni krug? Jel bi se neko potresao zbog toga? Ne. A idi malo u Indoneziju pa pokaži crveni krug... Dišanov *ready made* sam po sebi nema značenje. Mi ga tumačimo, mi mu inkorporiramo značenje. Bez našeg razmišljanja o tom objektu to ne bi bilo umetničko delo. Ta instalacija *Gott liebt die Serben* se sastoji iz jedne priče o mojoj majci kako je postala ćelava ispisanom na zidu, sa leve i desne strane pored kukastog krsta gore se nalaze po tri stolice, i na njima kante, u kojima se nalaze magnetofoni. Na tim magnetofonima je snimljen glas dečaka koji recituje recitaciju koju sam ja naučio sa 4 godine: “Ja sam Titov stražar mali, imam pušku koja pali, svetla mi je ova zemlja, ova zemlja Srbina, Srbi su sokolovi, sokoliću pušku daj, ovu pušku koja pali”. A u druge tri kofe na magnetofonima snimim sex sa Marinelom (supruga). I sve se to reprodukuje u isto vreme. Da li tu sad ima nekog političkog značenja?

Jedino gde sam imao problem sa kukastim krstevima je u Madjarskoj. Napravio sam jednu instalaciju u formi kukastog krsta od dasaka i obojio sam ga u zelenu boju. Madjare je to jako potreslo i onda su počeli da izmišljaju gluposti, pošto su tu bile izložene i neke flaše, onda su izmišljali da su to flaše od 70 dana bombardovanja Beograda. Na flašama je bila etiketa na kojoj je na madjarskom pisalo: “Hvala Raši Todosijeviću, zahvalni građani Budimpešte”. I šta je tu politički? Moj rad eksplicitno ne targetira ni jednu određenu političku situaciju.

GM: Koliko je rat izmenio lični izraz umetnika? (Iako znamo da su projekti poput *Led Arta*, *Urbanzone '93/96*, *Art Vrta '94/95*, nisu direktno uticali na individualni izraz umetnika). Da li treba ili ne stvarati u vreme rata?

RT: Idi u bilo koji muzej u Americi, od Floride do Aljaske, i nećeš naći ni jedno delo koje se odnosi na rat. Osim nekih plakata. Pa sad ti isti Ameri iz nekog političkog egzibicionizma očekuju od nas da imamo nešto protiv Slobe. Jel ima nešto protiv Vijetnama u Americi?

Ima jedna poslovice koja govori o estetizaciji politike ili politizaciji umetnosti. To je ta klackalica, ti ili estetizuješ politiku ili politizuješ umetnost. Na kraju i sam enformel posle drugog svetskog rata je bio duboko egzistencijalan, ali nije eksplicitno politička umetnost. Pre godinu dana bio sam u Veneciji gde je bila izložba Pikasa *Joy of Life*, izloženi radovi su iz perioda 1945-'48. Traga od izmoždene, slomljene, devastirane, ponižene Evrope tu nema. Taj slavni komunista. Kao da je pao sa Marsa, kao iz neke druge epohe da je ušao. Sa druge strane imaš čitavu plejadu francuskih enformelista, Volsa, Fotrijea... koji su na egzistencijalnom nivou doživeli celu tu dramu. Sigurno je da umetnik mora da bude svestan političke situacije. Čak i politički aktivizam ima smisla, ali ne i eksplicitno odnošenje na rat. Ja imam sreću što živim u neinteligentnom društvu koje ne može da ukapira neke stvari.

Sećama se da su bosanci devedesetih pravili jednu putujuću izložbu *Svedoci postojanja*. *Shit* izložba. Sastojala si od toga što bi doneli originalne cigle iz Sarajeva, pa bi napravili jedan zid, onda bi stavili jedan monitor na kome bi se projektovale snimci iz Sarajeva, zatim bi stavili stolove poput onih koje prave robijaši i nekakve odvratne drvoreze. Bilo je pregovora da se ta izložba nosi za Bobur. Odgovor odgovornih ljudi iz Bobura je bio da poštuju ratnu dramu Sarajeva, ali da ta izložba nije za Bobur. Očigledno je bilo da se tu igra na eksplicitnu političku kartu. Tako da umetnost koja na najnižem nivou govori o ratu je jako sklona manipulaciji. Ovo nije bila iskrena umetnost, već obična banalna politička propaganda. Dešava se da si stalno na nekoj granici manipulacije, ili lične, dešava se da ti manipulišeš ili da tobom neko manipuliše. Tu često postoji rizik. Mnogi umetnici sa naših prostora su se osetili važnima kada bi ih zvale neke važne internacionalne institucije da izlažu, misleći da su samim tim postali važni, ne uvidjajući to kao blagonaklon gest podrške za njihovu situaciju.

GM: Da li onda treba ili ne stvarati u vreme rata?

RT: Svako ko pokuša u ovoj zemlji na istoj ravni da se bori sa sistemom ili pada u kompromis ili odlazi u cinizam. Meni kazu: "Ti si Rašo cinik".

GM: Izjavili ste da vaše prisustvo i rad kao dao "zamrznute umetnosti" nije nastao iz opozicionarstva, već je reč o normalnom kulturnom gestu, i da su vaši radovi negacija kulturnih govornarija i nacionalističkog kiča. Da li je bilo opasno davati takve izjave ili se jednostavno na umetnost u doba krize, šira publika nije ni osvrnula?

RT: Ja nikad nisam imao eksplicitne probleme. Samo sam imao problem izolovanosti. Najveće oružje je ignorisanje i izolacija. Režim može da te ceni, ali ako te ekonomski izoluje to je dovoljno.

GM: Da li se takav rad razume u inostranstvu, van granica naše zemlje?

RT: Nisam imao problema po Nemačkoj. Izlagao sam kukaste krstove u Hamburger Bahnhof, najvećem muzeju u Berlinu, zatim u Gracu, Salzburgu, Beču.... Nikakvih problema. Ali mora se uzeti u obzir da je muzej ili galerija jedna ex teritorija, kulturna zona koja nije direktno uključena u svakodnevicu i da mnoge stvari koje ne bi bile dozvoljene u svakodnevnom životu u tim prostorima su dozvoljene.

GM: Da li možete reći da se osećate izopšteno ili izolovano od sistema? U kojoj meri je to bilo pre a u kojoj sada?

RT: To mi najteže pada. Marinela i ja se osećamo jako usamljeni. U rodnom gradu se osećamo kao stranci.

GM: Šta vas je uopšte zadržalo u Srbiji svih ovih godina?

RT: Prvo Marinela je imala stare roditelje. Koje je trebalo izdržavati. Ja sam imao majku koja je bila bespomoćna. Jedno vreme sam radio u Americi, bio sam profa na Berkliju.

GM: Egzistencija? Da li se i kako moglo živeti od likovne umetnosti? Koliko često ste izlagali? Kako ste se snalazili za materijal?

RT: Ova sredina i njene potrebe za umetnošću su male. Kod nas socijalizam nije ostao na stilskom nivou, ali po pitanju distribucije novca je ostao do dan danas.

GM: Mislila sam na vreme inflacije i život od umetnosti?

RT: Sigurno da se tada nije moglo živeti od umetnosti. Ja sam prodavao nešto vani. Ima jedna knjiga Štefana Cvajga *Jučerašnji svet*. To je priča o Prvom svetskom ratu, ja to doživljavam ovog trenutka u Srbiji. Inflacija, ratno profiterstvo, sa jedne strane glad dok sa druge strane ljudi kupuju kvartove, treći seku kožu sa sedišta iz vozova ili bioskopa. Identična struktura, kao da je preslikano ovo naše vreme devedesetih.

GM: Koliko često ste izlagali napolju u toku devedesetih? Kako ste uopšte izlazili iz zemlje u tom periodu?

RT: Stalno sam izlgao napolju. Išao bih autobusom do Budimpešte, pa onda odande leteo dalje, drama je to bila. Tako se jedino putovalo. Vrlo često sam putovao, ne zato što sam ja bio u Srbiji pa me zovu zbog toga...

GM: Već zbog vašeg prisustva na svetskoj sceni jos 70 i 80ih godina?

RT: Jeste, nije to bilo zbog Srbije i moje situacije ovde.

GM: Koliko nemastina budi kreativnost a koliko frustrira pojedinca?

RT: To se pretvorilo u mit. "Što gora situacija to će bolja dela bit". To je beskrupulozni cinizam.

GM: Da li ste se osećali poniženim?

RT: Ne, u pitanju je jedan superego... Više sam ja ljude napolju frustrirao nego sto su oni mene. Jedino kad je reč o novcu je bilo cenkanja. Kad znaju iz koje zemlje dolaziš pokušavaju da ti spuste cenu. Kažu: "Znaš ti šta je to za tebe, možeš da kupiš pola Srbije za tu lovu..." Ili rad koji si napravo napolju, znaju da ne možeš da vratiš u Srbiju radi carine, oni pokušavaju da ti spuste cenu. Pa ti računaju i hotel i avion i sendviče. To je jedino bio slučaj, znajući da dolaziš iz siromašne zemlje pokušavaju beskrupulozno da ti spuste cenu. Ali na intelektualnom nivou ne, valjda je to genetika, osećao sam samosvest i nisu mogli da me ponize. Jedino po pitanju novca, ako dolazis iz ove zemlje tvoje pregovaračke pozicije su na klimavim nogama.

GM: Kakav je vaš stav prema zvaničnoj politici države, budući da vaš rad pripada političkoj a samim tim i umetničkoj alternativni vladajućem režimu devedestih?

RT: Ja ne predstavljam moju ulicu, moj kvart, ja ne predstavljam Beograd, ne predstavljam Srbiju. Ja predtavljam sebe. Moja domovina je Sloboda i ja samo predstavljam sebe. Na Edimburškom Festivalu, direktor je sećam se predstavljao umetnike, i rako bi: "Ovo je umetnik i Amerike, Francuske, Engleske...", a za mene je rakao: "Ovo je umetnik iz Beograda". Tu je u pitanju anglosaksonski eufemizam ublažavanja date situacije. Biti iz Srbije je u tom momentu strašno zvučalo.

9.3 ENTREVISTA Nº 3 REALIZADA AL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE BELGRADO, ČEDOMIR VASIĆ, ARTISTA PLÁSTICO, EN SU DESPACHO DEL RECTORADO DE LAS ARTES DE BELGRADO, BELGRADO, 7 DE OCTUBRE DE 2008

ČV: Do smene vlasti bio sam profesor na Likovnoj Akademiji. Od 2002. prorektor beogradskog

univerziteta, a od 2004. i rektor. Period devedesetih je bio u znaku velikih društvenih i ekonomskih promena. Ono što se stalno zaboravlja to je da je ceo taj period bio restitucija sistema koji je postojao pre Drugog svetskog rata, i restitucija kapitalizma. Pojavljuje se pod nazivom neoliberalizam, to je zamena socijalističkog sistema koji se pokazao kao nedovoljno životan, da bi mogao da izdrži konkurenciju nekih drugih razvijenijih zemalja. To je bio sistem kao i svaki kapitalizam u radjanju koji je podrazumevao prvobitnu akumulaciju kapitala. Sa svim surovim odnosima, eksploatacijom i svim što sledi. I to sve u socijalističkoj državi. Ta dvostrukost sistema je nešto što karakteriše to doba generalno. Na ovome insistiram jer se stalno u prvi plan stavlja nacionalizam što može biti stanovište jednog naroda, ali reč je zapravo o jednom mnogo složenijem procesu koji su prošle sve zemlje socijalističkog režima ili kako ga na zapadu zovu komunističkog, (mi svi znamo da komunizam nikada nije ni došao na vlast, nego smo ga mi željno iščekivali). I da je to bilo sredstvo kojim su se uspostavljale socijalne jednakosti. To se sve poklapa sa težnjama pojedinih naroda koji svi teže u jednom momentu koheziji, a zatim neminovno raspršivanju. Ta dezintegracija naroda je bio finale jugoslovenskog iskustva, jer se zemlja raspala na 6 malih država (danas 7 računajući Kosovo).

Odatle dolazi i nestanak interesa za umetničko stvaranje. Koji ni pre nije bio naročito jak, ali je postojao kao društvena potreba. Odjednom se pojavljuje u iskrivljenom obliku, koji se podređuje određenim ciljevima, bilo da su oni usmereni ka nacionalnim ili ka globalističkim tendencijama. Dakle bilo da zastupaju nacionalni stav ili da ukidaju nacionalnost. Tu dolazi do jedne zamene teza, a to je da je taj neoliberalistički koncept u stvari progresivan, koji donosi bolji život, što je nacerlo prihvatljivo, ali se ne kaže šta on još donosi kao druge vrste psihološkog, društvenog aspekta, jedan mnogo drugačiji odnos prema životu i radu.

Čini mi se da je ono što se radilo na umetničkom planu u izvesnom smislu postalo instrumentalizovano. Prvo je bilo odbijanje bavljenja tom ratnom stvarnošću, sukobima, smrtime, velikom količinom smrti koja je bila jedna od centralnih tema umetničkog bavljenja. Ili pak kao kritika vladajuće politike. Govorim o Srbiji. Već nakon raspada Jugoslavije 1991. i 1992. cilj vladajućih rukovodstava je bio da su sami svoji gospodari.

Što se tiče ambijenta škole tu je reč o preživljavanju. Preživljavanje koncepta škole koji se zasnivao na umetničkom stvaranju, na autentičnim umetničkim vrednostima. U tom momentu je Fakultet likovne umetnosti bio neka vrsta pribežišta, za ljude koji su odbijali da učestvuju u vrlo ružnim društvenim događajima. Bilo da je reč o ratištima ili o društvanju stvarnosti i nastanku ratnog produkta u vidu nastanka turbo folka. Dolazi do potpunog nestanka srednje klase u Srbiji. Koja je bila podrška jednom broju umetnika. Stvara se jedna nova klasa ratnih profitera, dok sa druge strane postoje i anti-ratni profiteri i o njima treba voditi racuna. Treba imati na umu da postoje i jedni i drugi, mada su ovi ratni vidljiviji. Mada antirantni na svom stavu protiv rata takodje izgrađuju svoju poziciju, koju naplaćuju u godinama nakon 2000.

Tako da niko nije nevin, samo je pitanje kada će ko da naplati svoj angažman.

U tom smislu je škola bila pribežište. To se pre svega vidi u broju kandidata koji su konkurisali za umetničke škole. To su bili najveći brojevi koje smo ikada imali na konkursima, po 250 kandidata na fakultetu likovnih umetnosti, to je nezapamćeno.

GM: Koji je prosek ranijih godina?

ČV: Ranije je bilo 150-200. Brojčano to su mala pomeranja, ali procentualno to je velika razlika. Mladi ljudi koji su stasavali tokom devedesetih odbijali su da se bave situacijom u kojoj su se našli. Okretali su se nečemu što je bilo izvan ratne stvarnosti, kao nekom izvoru slobode. U jednom trenutku je primljeno mnogo više studenata nego što akademija može da podnese. Zanimljivo je to da je tih godina porastao interes za umetničke akademije. Nastaje vrlo bogata produkcija umetničkih radova u devedesetim, kao odgovor toj vrlo dramatičnoj situaciji.

Radovi koji su nastali u ratnom vrenu imali su pečat tog vremena, ili su pak imali pečat nečega što je bežanje od tog vremena. Bilo je radova gde je reč o jasnom izražavanju nacionalnih osećanja, jer

je sama situacija bila međunacionalni sukob, koji je sa stanovišta Jugoslavije bio građanski rat. Mnogi od samih studenata su imali ratna iskustva, bilo da su učestvovali, gledali, ili pak izbegli iz ratnog područja. Desilo se mnogo negativnih osećanja, emocija, sve je to bila baza za jedno potpuno novo iskustvo, za jedan doživljaj sveta koji je prouzrokovao dubok osećaj iz koga su nastala dela koja su imala jedan novi kvalitet.

Svako vreme nosi svoja obeležja. Novi kvalitet o kome govorim je ta proživljenost i jedna nova svest koja je prožeta jednom zrelošću, koju u tom trenutku nije imao niko u Evropi. U poredjenju sa onim što se radilo u inostranstvu, radovi sa ovog područja su bili mnogo teži po onom što su nosili. Nikako ne smemo da zaboravimo najčuveniju inflaciju u 20. veku, koja je poremetila ideju o vrednostima, i dovela do relativizma. Ta tendencija mislim da se provlači dobrim delom i do danas. Druga činjenica koja nije bila toliko vidljiva kod nas tada, je digitalna tehnologija, koja je dovela do civilizacijskog skoka, koja je na svoj način relativizovala neke važne postulate u dotadašnjem načinu mišljenja, ponašanja, shvatanja sveta. To su te premise na kojim je funkcionisalo društvo. A umetnost je na to pokušavala da odgovori, izlaskom iz tradicionlanih medija.

GM: Koliko je raspad SFRJ i rat promenio vaš lični izraz?

ČV: U mom slučaju je to bila potreba da se deluje drugim sredstvima. I pre raspada sam imao radove koji su išli ka nečemu što bi bio prostorni koncept umetničkog dela, ili slika u prostoru kako sam to definisao u to vreme. Na početku sam pravio slike, budući da sam obrazovan kao slikar. Ali sam u jednom trenutku prihvatio i video. Još 70ih godina sam se bavio videom iako nisam napustio sliku. 80ih sam otvorio jedno polje koje se zove "intervencije u gradskom ambijentu", pre svega mislim na murale. To sam radio sa studentima, kao autentičnu mogućnost popravke grada.

Moja prva izložba u devedesetim je bila direktan odgovor na ono što se dešavalo. To je bila ambijentalna postavka, zvala se *Klijina bašta*. Pozvao sam se na jedan citat iz Tukidida, gde on kaže da su najstrašniji bili Peloponeski ratovi, koji su bili građanski, gde je bilo velikih migracija stanovništva, bilo je opustošenih gradova, i drugih naseljenih. Lično sam imao potrebu da govorim jezikom novih medija, jezikom koji će biti razumljiviji u tom vremenu.

Čak sam učestvovao na izložbama koje su imale predznak angažovane umetnosti. Bio sam pod uticajem tog vremena i mislim da je svako od nas bio, jedino što je reagovao direktnije ili manje direktno. Trudio sam se da umetničko delo može da funkcionise nezavisno od trenutka u kome se dešava. Nikad nisam davao direktan odgovor, ili se opredeljivao za nekakav odgovor, već sam kreirao situacije u kojima izlažem gledaoca doživljajima, koji će on protumačiti na način koji se nadam da će biti u vezi sa mojim doživljajima tog trenutka, ili doživljaju sveta. Radi se o potrebi umetnika da reaguje na određenu situaciju u kojoj je pritisnut, ugušen i prosto mora da reaguje.

GM: Šta se dešava sa umetničkom publikom? Sa nestankom srednje klase, da li se publika na izložbama svela na krug samih umetnika i kritičara umetnosti?

ČV: Dobrim delom jeste. Pogotovu što je u tom vremenu tranzicije došlo do značajne promene u umetničkom smislu. Publici je generalno bilo teško da prihvati nove medije. Tako da se sve dešava u isto vreme. To je ono zbog čega je taj period preloman.

Može se reći da se 20. vek završio 1989. sa padom Berlinskog zida. A da je tehnološki skok počeo tek od 1990ih. Mi smo se zbog rata sporije uključili u svetske tokove. Prvu kompjutersku instalaciju sam napravio 1994. u Narodnom Muzeju, povodnom izložbe *Na iskustvima memorije*, koja je trebalo da posvedoči o tome da nije naša veza sa svetom prekinuta time što smo mi pod sankcijama. Uprkos ratnim okolnostima postojala je ogromna potreba da se nešto uradi, da se pomere stvari.

GM: Da li je postojala umetnička razmena sa inostranstvom devedesetih? Da li ste vi učestvovali u tome?

ČV: Ja sam, nemam velika međunarodna iskustva, iako smo uspevali devedesetih da idemo na

bijenala. Moje poslednje učešće na bijenalu je bilo 1999. Bijenale u Veneciji je otvoreno dan posle kraja bombardovanja. Za vreme bombardovanja smo, moj mlađi kolega i ja, Igor Stjepančić, napravili sajt, koji je problematizovao pitanje umetnosti u vreme rata, nazvali smo ga *Zarobljenički logor*. Pozvali smo umetnike iz sveta da učestvuju na teme koje smo postavljali. Umetnici širom sveta su se odazvali i slali pokretne slike ili kraće filmove, sajt je i danas aktivan kao svedočanstvo tog vremena. Zatim nas je jedna italijanska grupa Oreste, pozvala da učestvujemo na Bijenalu u Veneciji, njima je bilo zanimljive imati iz prve ruke ljude koji su bombardovani, ili umetnost koja nastaje pod bombama. Otišao sam na bijenale i u toku tri dana vodio *chat* razgovore sa Beogradom, i sa raznim ljudima koji su se uključivali na tu temu. To je bilo moje najveće međunarodno učešće.

GM: Koliko su se institucije kulture izmenile tokom devedesetih?

ČV: One su u tom periodu dosta marginalizovane. Mnogi zaposleni u kulturi su se ipak trudili da održe stvari, imajući u vidu da je to period koji će proći. Od 1996. kada se promenila vlast u gradovima, kada je Socijalistička partija izgubila gradove, već tada su počele promene, iako su sredstva još uvek bila u centralnoj vlasti. Činjenica je da je vremenom došlo i do ideoloskih smena. Što se tiče muzeja, Narodni muzej je u to vreme opljačkan, nestala je Renoarova slika i to je bio signal da se muzej zatvori. Muzej svremene umetnosti je imao dosta arogantnu upravu postavljenu od strane države. Zatim se poteže puno pitanje identiteta, prvenstveno se misli na nacionalni identitet. To je kao tema i u institucijama proizvelo prilično sizofrenu situaciju, čime se one bave i šta treba da rade. Institucije su takodje doživele pad, ali reč je o padu celokupnog društvanog standarda. U onom socijalističkom sistemu, sa komunističkom partijom na čelu, postojala je ideja važnosti kulture i ona je imala neku vrstu organizacije i podrške, međutim u devedesetim je to nestalo. Čini mi se da je u školskom sistemu ipak stvar bila malo bolja, da se društvo trudilo da zadrži ljude koji su bili autentična vrednost vremena. To je bio princip Fakulteta likovnih umetnosti. Uspeli smo da sprečimo dovodjenje nekih ljudi po "prijateljskoj liniji" na akademije. Zakon iz 1998. koji je davao velika ovlašćenja dekanu, nije iskorišćen da bi poremetio odnos na akademiji. Bilo je samo možda malo više studenata koji su se provukli bez odgovarajućih karakteristika. Ali kada je 2000. 11 studenata pokušalo da se upiše bez odgovarajućeg ispita, onda je taj dekan smenjen. Na samoj akademiji, moje iskustvo kao profesora je bilo da je bila dobra atmosfera za rad, jer je to bilo pribežište studenata, imajući u vidu svu strahotu koja se okolo dešavala.

GM: Koje je vaše dominantno osećanje bilo tih godina? Da li je to bio strah, poniženost?

ČV: Ne. To je bilo preživljavanje. Pošto nije bilo jasne budućnosti, sve je bilo od danas do sutra, samo je bilo važno preživeti. Svi moji naponi su bili usmereni preživljavanju. Nisam se bojao, ne više nego bilo ko drugi. Nastojao sam da se očuva umetnički senzibilitet, to sam shvatio kao cilj.

GM: Jedina fondacija koja je finansirala umetnost devedesetih je Soros?

ČV: Jeste, ona je bila dominantna i finansirala je određenu vrstu umetnosti. I određen krug umetnika. To treba imati u vidu. Imajući u vidu sve pozitivne aspekte, ali tako to biva kod nas, vrlo brzo se oformi jedan krug koji upravlja sredstvima. Oko tog kruga se formirao drugi krug koji su činili umetnici, koji su se priključili na to. Formirala se takva situacija, krug umetnika priključen na Soros fond i jedna masa umetnika koja je isključena. Moram da primetim da je bilo usmeravanja ka određenom načinu mišljenja, što je na kraju rezultiralo sve jačim političkim angažmanom. Demonstrirati 1996. je bilo nešto što se smatralo građanskom dužnošću, ali ne i umetničkom dužnošću. Ja sam bio svedok propagandne umetnosti, budući da sam rođen u prvoj polovini 20og veka, dakle onoga što je bilo posle Drugog svetskog rata, tih propagandnih dela, veličanja sistema, Veličati jedan sistem na uštrb drugog nije velika razlika, suština je propaganda. Dakle umetnost u službi propagande. Zbog takvog mog iskustva nisam mogao da prihvatim angažovanu umetnost koju je Soros fond finansirao. Propaganda može da ima velike domete, može da bude veoma efektna ali ona za mene nije do kraja umetnost. Soros je delovao vrlo jasno i politički. On je bio alternativa koja je trebalo da se suprotstavi vladajućem sistemu i koja je podpomagala vrstu

umetnostu koja je to pratila. Kada su počele velike smotre istočno-evropske umetnosti ti umetnici podržani od Sorosa su i nastupali u inostranstvu. Iako se mi nikada nismo smatrali istočno-evropskom umetnošću ali smo podpali pod tu kategoriju.

U periodu od 1992-94 bilo je teže samostalno nastupati na izložbama u inostranstvu. Ministarstvo kulture je podržavalo umetnike koliko je to bilo u njihovoj moći, zato je Soros postao dominantan, jer je ulagao izvestan novac u umetničku produkciju, kataloge. Odjednom je Centar za savremenu umetnost (Soros) postao jači nego Muzej savremene umetnosti.

GM: Sada su ti ljudi koji su ranije činili Centar za savremenu umetnost, na čelu Muzeja savremene umetnosti.

ČV: To je problem. Što je stvoren jedan način mišljenja, dok institucija kao što je Muzej savremen umetnosti ima ipak drukčiju orijentaciju. Može da dodje do nerazumevanja u smislu sveobuhvatnosti posla. U muzeju ipak posmatrate sveobuhvatnu sliku vremena, ne samo jedan pravac, jednu tendenciju. Bez obzira koliko ona bila avangardna ili progresivna. Jer u umetnosti ono što je danas progresivno sutra može biti reakcionarno. A ono što je u jednom trenutku bilo reakcionarno ispostavlja se da će biti nosilac nove misli. Zato treba biti oprezan i sagledavati najširu moguću sliku. To je možda lakše nama koji smo predavali na akademiji, jer je naša slika uvek široka, zbog širokog dijapazona studenata, koji se bave na vrlo različite načine umetničkim radom.

GM: Da li je po vama tačno da se demokratizacijom društva od 2000. u Srbiji došlo do razjedinjenja i samih umetnika? Ako uzmemo da su tokom devedesetih bili ujedinjeni u borbi protiv Miloševićevog režima.

ČV: Pa umetnici su malo patili pa su se bunili. Ali da li su bili ujedinjeni?

GM: Misli se na razne ulične akcije koje su radjene... Led Art...

ČV: Da, te popularne ulične akcije...

GM: Sada ima više fondacija?

ČV: Nema više fondacija. Soros je zavrnuo slavinu. Sad novac dolazi od Ministarstva kulture i Gradskog sekretarijata za kulturu. Sve te Fondacije koje su bile aktivne odmah nakon promena 2000. se povlače. Jer je ta pomoć zapada i predviđena samo za kraći vremenski period. Dakle ograničenog vremenskog trajanja. Još uvek je pomalo aktivna Prohelvetia i Kulturkontakt, ali to je sad više vezano za pojedinačne slučajeve i umetnike, ili za stipendiranje odlaska u inostranstvo. Strani centri hoće ponekad da učestvuju u našim akcijama vezanim za univerzitet. Tako da naši fakulteti imaju dosta dobro iskustvo sa stranim kulturnim centrima. Ali pri svakoj i najmanjoj krizi oni se povlače i dolazi do restrikcije sredstava.

GM: Kako vidite umetničko stvaralaštvo od 2000. na ovamo?

ČV: Sada je Evropa tema. Postoje te etničke dimenzije koje treba prevazilaziti. Tim temama su se uglavnom bavile nevladine organizacije, kojih sad ima sve više i bave se vrlo različitim stvarima. Menja se svet, menja se odnos prema stvarima. Menja se odnos prema manjinama, etničkim grupama, dok je neke stvari teže promeniti kao što je odnos prema Kosovu, ocepđenje Kosova. To su pitanja koja su delikatnija, jer ona postoje kao mnogo duži i složeniji odnos prema stvarima. Svaka zemlja ima svoju tradiciju i mitologiju. Geslo potpunog lišavanja prošlosti zarad neke komotnije budućnosti, ne može da bude apsolutno prihvatljivo. Iako svet izgleda da ide ka ujednačavanju, te razlike (etničke, kulturološke...) su nešto što čini bogatstvo sveta. Ako se te razlike izgube, ako svi budemo slični, možda će to biti operativnije za administraciju, ali ne znam da li će biti dobro za umetničko delovanje.

Što se tiče društvenog života on je svakako živnuo, mnogo je dinamičnije. Bio je jedan talas osnivanja privatnih galerija, pa je on propao. Jer još uvek nema odgovora populacije koja bi to mogla da finansira. U Beogradu se izdvojilo čak 8% budžeta za kulturu. Da li je to dobro usmereno

to je drugo pitanje. Moja omiljena tema je umetnost posle 2000te u tom smislu što mislim da je propuštena jedna velika mogućnost da se kultura i umetnost ovog podneblja sa svim negativnim predznacima koje je nosila Srbija, izveze kao jedan poseban brend, ta je prilika propustena. U datom momentu nije bilo dovoljno jasne koncepcije kako to da se uradi, kao što su uradile druge istočne zemlje. To je trebao da bude posao Ministarstva kulture. To je strategija kulturnog razvoja, ili ono što se zove kulturna politika. Ovako je sve prošlo kao prilagodjavanje načinima mišljenja koji postoje u svetu, a koji su zastupale ličnosti koje su vodile nevladine organizacije kod nas. Zapravo smo stigli do jednog politički korektnog aktivizma. Dakle rade se stvari koje će od strane sponzora ili finansijera sa zapada biti prihvaćene. Oni finansiraju projekte koji se bave recimo etničkim, malim zajednicama, i sl. To su globalni projekti, ili evropski projekti. Koji su korisni i imaju svoju logiku sa stanovišta te tamo sredine. I tu je reč u izjednačavanju i stvaranju zajedničkog imenitelja za sve zemlje Evrope. Ali to nije uvek najadekvatnija podrška, nekad to može da bude i kontraproduktivno, zato što u izvesnom smislu seče krila onome što nije politički korektno, a što bi mogao biti pravi umetnički doprinos. Jer umetnost nije politički korektna. Koja god da je vlast u pitanju, umetnost mora da ima mogućnost da se buni. Imamo primer iz istorije da su posle Drugog svetskog rata dobar deo nadrealista, pa i sam Pikaso, bili članovi komunističke partije, sledili su Staljinu, da bi posle rekli: “prevarili smo se”. Treba imati u vidu da to ne ide tako pravolinijski, organizovano. Organizovana umetnost je dosta sumnjiva stvar. Te organizacije žele odredjeni rezultat kroz umetničko delo, koji će da podrži njihovu ideju. Mislim da to za umetnost nije idealna situacija. Generalno uzevši, od 2000te je nešto bolja situacija, jer ima više novca pa može nešto da se radi. Iako postoje još uvek ta usmeravanja, koja su možda sa nekog političkog stanovišta u redu, globalno gledano, mada ja možda idealistički gledam da umetnost ima neki svoj put. Sa takvim stavom ne mogu da očekujem da me finansiraju. Ta veza je postala direktnija, ja finansiram – ja kontrolišem. Sada je zaživela ta projektna logika. Pojavljuje se čitava struktura posredništva. To stavlja umetnike u administrativan položaj, moraju da savladjuju nove tehnologije načina ponašanja i mišljenja.

GM: Da li su devedeseti logično evoluirale u smislu umetničke kreacije u 2000te ili je došlo do reza izmedju te dve deкаде?

ČV: Meni se čini da je ovo prirodan nastavak. Ne vidim da je došlo do neke drastične promene. To je postepena evolucija od kraja 80ih. Mislim da je u pitanju logičan razvoj umetničkog jezika i umetničkih sredstava iz jedne u drugu dekadu. Tehnološka baza se značajno promenila i ona je uticala dalje i na umetničko bavljenje.

9.4 ENTREVISTA Nº 4 REALIZADA AL CRÍTICO DE ARTE DJORDJE KADIJEVIĆ EN SU CASA, BELGRADO, 12 DE DICIEMBRE DE 2008

DJK: Umetnost devedesetih može da se izvede iz dvostrukog konteksta. S jedne strane umetnost devedesetih je proizvod kontinuiteta koji potiče iz ranih sedamdesetih. Od pojave naše neoavangarde. To je prvi put da se kod nas javlja fenomen umetničkog konceptualizma. Javljaju se minimalističke tendencije. Javljaju se fenomeni koji su već etablirani u svetskoj umetnosti. Mi se tada otvaramo prema svetu. Mi smo permanentno u nekom procesu otvaranja prema svetu i jurenja ka Evropi. Do tada je oficijalni, dominantni trend u umetnosti bio nasledje pariske škole.

Stalno imamo taj dualizam, sa jedne strane tradiciju pariske škole, a sa druge strane, imamo jedan neoavangardni trend koji je ukorenjen u sasvim drugoj paradigmi. Sa jedne strane je paradigma estetizma visoke moderne, zasnovane na tradiciji evropske umetnosti, koja je utemeljena upravo u pariskoj školi., umetnici ove škole izražavali su se klasičnim medijima (slikarstvom, skulpturom, grafikom). Predstavnici te škole kod nas su Stojan Ćelić, Protić, Srbinović. Celo to društvo koje za uzor ima umetnike koji prate tradicijsku genezu. Prate onaj tok koji je kod nas počeo izmedju dva

svetska rata. Kada su prvi naši umetnici, kao Nadežda Petrović, pošli u Pariz, kada je Pariz postao dominantan pojam, kao da je fundamentalan. Tako je počela naša moderna umetnost, mi smo se otrgli preko Minhena i Pariza od jedne vrste vrlo arhaičnog estetizma, folklornog, orijentalnog ili levantinskog. Nadežda Petrović je počela da slika kao impresionisti, sve dok to nije uzelo maha i stvorila se jedna građanska umetnost, u kojoj dominiraju ličnosti kao što su Marko Čelebonović, Jovan Bjelić, Aralica, Tabaković. To su ti velikani slikarstva između dva svetska rata, koji su udarili temelje liniji pariske škole kod nas. Svi su oni prošli kroz Pariz, pa su čak i nakon drugog svetskog rata nametnuli tu paradigmu, prvim generacijama posleratnih slikara. npr. Petar Omčikus je prvi naš umetnik koji je otišao u Pariz, pa za njim odlaze i Kosa Bokšan i Mića Popović, Vera Božičković, Bata Mihajlović. Uzori su mi bili Pier Solaž, Maria Helena Vieira de Silva... To je vrsta visoke moderne koja je karakterisala parisku umetnost 50ih i 60ih godina. Za njima je došla i moja generacija, to su Dado Djurić, Ljuba Popović, Vlada Veličković, neki su i ostali u Parizu. To je ta geneza. Svi ovi predstavnici bili su neosetljivi prema ekscesima militantne avangarde. Oni su u Parizu mogli sresti i Dišana, ili još žive dadiste, mogli su sresti Man Reja, da ne govorim o Pikasu koji je predstavnik klasične pariske škole. Sam Marsel Dišan je čovek za koga se kaže da je povukao epistemološki rez, koji je preko svojih *ready made*-a odvojio jedno od drugog, dva shvatanja umetnosti, jedno tradicijsko, koje datira od Altamire, i drugo metaumetničko koje datira od njega do danas, i ne znam dokle će. Karakteristika je naših predstavnika visoke moderne, te pariske škole da su bili vrlo oprezni, i izbegavali su tu transgresivnu umetnost neoavangarde. Tako da smo 50te i 60te godine proveli dosta mirno. Uglavnom su uzori bili nadrealisti, apstraktno slikarstvo, enformel, pa je došao popart. Ali se još uvek imala rezerva prema ekstremnoj avangardi. Tek početkom 70ih, i to u krugu Studentskog kulturnog centra, javlja se jedno jezgro, na čijem čelu stoji moj kolega i klasni drug, Jerko Denegri.

Zatim je tu i Dunja Blažević, koja je bila šef galerije Studentskog kulturnog centra. Oni okupljaju umetnike koji padaju pod uticaj na prvom mestu Denegrija, on nije harizmatičan da izgleda osobito atraktivno, uglavnom šapuće kad govori, ima osmeh japanske lutke, dobrotiv, ali je krajnje radikalna i ume da bude užasno svirep u shvatanju umetnosti. On je prvi počeo da se oduševljava literaturom koja je kod nas počela da dospeva iz mediteranskog kruga. Prva njegova velika ljubav je bio Bonito Oliva, otac transavangarde. Zamislite dakle jedan tradicionalan ambijent Beogradske škole koji je sav u estetizmu pariske geneze, koji treba da prihvati jednu sasvim novu paradigmu koja nastaje u jednoj zemlji koja nema nikakve veze sa nama. Kakve veze imamo mi sa Italijanima? Ako se tamo javila transavangarda onda je to fenomen italke kulture. Denegri je sam Splitsanin, tako da on inklinira tom mediteranskom krugu. Tako da je počeo da propoveda ovde među usijanim mladim glavama, to su bili Neša Paripović, Raša Todosijević, Marina Abramović, Zoran Popović koji su počeli da ga slušaju. Denegri je tim putem počeo da pušta virus transavangarde u našu Beogradsku sredinu koja to uopšte nije mogla da shvati, sem uskog kruga njegovih učenika, kojima se pridružila izvesna Jasna Tijardović, opet jedna Splitsanka, ćerka Ive Tijardović, čuvenog kompozitora iz vremena između dva svetska rata. Njena čuvena rečenica je bila: "Niko me ne može ubediti da slikarstvo ima budućnost koja miriše na uljane boje".

Počinje interesovanje za protokonceptualnu umetnost, za izbegavanje upražnjavanja tehnika klasične umetnosti. Naročito se javila jedna vrsta ideosinkrazije, odpora prema slikarstvu. A ukoliko se slikalo, slikalo se tako da se medij slikarstva koristi kao jezička struktura, koja mora da donese jedan konceptualni sadržaj. Tada je Raša Todosijević počeo da povlači onaj enormni broj linija, 200 hiljada paralelnih linija na jednom papiru. To izgleda kao jedna crna štrafta.

Bilo je tu i komedija. Ja sam tada bio član, tada postojeće komisije za odkup likovnih dela. Onda sam sa tom komisijom došao u SKC i razgovarao sa Dunjom Blažević, tj. ne ja nego izvesni Ivan Cvetkov, koji je vodio Galeriju doma JNA, koji je bio predsednik te komisije zbog svojih godina, inače čovek koji se sam bavio slikarstvom u sasvim arhaičnom smislu te reči, i koji pojma nije imao šta je to. On je sa čudjenjem pogledao tih 200 hiljada linija, a odluka Ministarstva kulture je bila da se mora kupovati od svakoga po nešto da bi umetnici mogli da opstanu. On gleda onu crnu štraftu i

onda pita Dunju Blažević, “a sta je ovde izloženo?”. A ona kaže: “pa to”, “a kako mi to da platimo?, Koliko to košta?”. A ona kaže: “Prebrojte linije jednog crteža koji vi plaćate lepe pare, ovde ima 200 hiljada linija, na jednom crtežu ima 100njak linija, ako ćete tako pomnožite cifru i dobićete koliko treba da platite”. Ja okrećem glavu na drugu stranu i crkavam od smeha, gledajući jedan ontološki nesporazum. To su prvi simptomi inkompatibilnosti, celog tog novog impulsa koji je stvorila ta nova umetnička praksa, i sa druge strane jedne neartikulisane tradicionalističke svesti, koja nije imala razumevanja ali je barem imala respekta prema tradiciji visoke moderne. Već se toliko postiglo da se cenio Lubarda, Srbinić, da su se cenili članovi Decembarske grupe koji su uspeali da potisnu socijalistički realizam. U međuvremenu su došli signali da Dado Djurić ima velikog uspeha u Parizu, da izlaže zajedno sa Dalijem. Onda su došli na glas Petar Omčikus i Bata Mihajlović kao ljudi koji su stekli glas u Parizu. Ali ovo što su radili u SKCu, tih 200 hiljada linija, ili neka gomila peska na parketu u galeriji iz koje viri neka sijalica. To je bilo nešto potpuno van moći recepcije ove sredine. Oni su jadnici tada pretrpeli jedan period potpune anonimnosti, marginalizacije, izgledalo je da su u potpuno beznadežnoj situaciji. Međutim desilo se da se završila poslednja revolucija bez krvi u Evropi, 1968. dakle poslednji pokušaj da intelektualne, stvaralačke, umetničke snage učine nešto za promenu postojećeg, umesto kompromitovane politike, ekonomije, finansijskog sektora, opšte korupcije, to stanje prouzrokuje budjenje interesa prema avangardi. Svi ovi iz SKCa su sebe predstavljali kao neoavangardu. Tada počinje pozivanje na tradiciju evropske avangarde prve generacije, na dadaiste pre svega. Dadaizam je nastao kao posledica jedne duboke desperacije koja je nastala posle Prvog svetskog rata. Posle Verdenske bitke, posle bitke na Marni, posle srušene Evrope, stvarno je bilo na mestu da se umetnici zapitaju da li čovečanstvo koje je palo na ispitu iz istorije uopšte zaslužuje umetnost. Nešto slično se ponovilo i posle Drugog svetskog rata, da čovek padne iz istorije po drugi put u jednom kratkom intervalu od svega tridesetak godina. Tada je Czeslaw Milosz izgovorio one čuvene reči: “Posle Hirošime i Aušvica ko ima pravo da peva”. Taj isti sindrom poraza i rezignacije, malicioznosti, mazohizma, i revanšističkog poriva, samoironije a zatim i autizma, pojavljuje se i posle propasti intelektualne revolucije 1968. Kad se pomislilo, da se uticajem umetnosti koja bi preuzela gotovo dominantnu ulogu i primarnu odgovornost za promenu postojećeg može nešto učiniti, kad je ona izigrana, od strane velikih majstora stabilizacije društvenog interesa, onda se javila rezignacija. Onda su počele ekscesne situacije. Počeo je svojevrtni revanšizam u dva smera. Jedan, usmeren prema društvu uopšte, jedan poriv transgresije, prestupništva, prema društvu koje vas ne razume, koje vas neće, koje vas pocenjuje, koje vam ne daje mogućnosti da živite, koje je maliciozno, koje je do zla boga konzervativno, koje se drži svojih mitova pitaj boga od kad. Još uvek se u Narodnom muzeju najviše gleda *Kičenje neveste* Paje Jovanovića, o Dišanu niko nikada nije ni čuo, o Man Reju još manje. Ovi transgresivni predstavnici avangarde pokušavaju da prenesu umetnost u javni prostor, da izađu iz tradicije galerističkog i konvencionalnog prezentiranja produkata svoga aktivizma. Tada je Marina Abramović napravila čuveni performans, kada je na beogradskom mostu, postavila mikrofone i pustila cvrkut ptica. Ko god je prolazio mostom gledao je gde su ptice, a ptica nije bilo. Ona je i ciljala na to da pokaže da je to jedan ekološki ugrožen i opustošen kraj. Ušlo se u javni prostor. Napravljen je presedan koji je bio apsolutno nepoznat u našoj kulturnoj sredini. To je skrenulo pažnju na sebe. Kako su godine odmicali dešavao se jedan paralelni proces, visoka moderna, koja je dominirala i koja se smatrala oficijalnom umetnošću, čiji predstavnici su bili profesori akademije, čija dela su izvodjena prilikom velikih radova, radili su mozaike, slike, skulpture, ta umetnost je počela da gubi dah. Ti ljudi su već bili ispucani a počeli su da matore, a neki su i pomrli. Ta umetnost više nije imala unutarnji energetska potencijal koji bi je održao. Ali ipak je njen autoritet ostao neprikosnoven. A avangarda je na način na koji imitira dadaističku transgresiju, silno nadirala u javnost. Neću reći da su uspeali da okrenu opštu javnost ove sredine prema sebi, ali jedan deo kulturne javnosti je počeo da obraća pažnju na njih. Oni su izdali jedan manifest u kome su tražili zatvaranje muzeja i galerija, likvidaciju Muzeja savremene umetnosti, nazivajući ga grobljem umetnosti. Kao da je to jedna vrsta klaustrofobije, kao da umetnost mora da udje u život u doslovnom smislu te reči. Treba identifikovati estetsku stvarnost i ordinarnu

stvarnost, njihov krajnji cilj je da ne postoji razlika. Njihovo geslo glasi: "Osvojiti stvarnost umetnošću, po cenu umetnosti". Tradicionalna umetnost je imala obrnutu intenciju: "Osvojiti umetnost po cenu stvarnosti". Umetnost postaje ogledalo stvarnosti ne onda kada je sa njom tautoloski identifikovana, nego onda kada ima distancu za refleksiju. Oni su to porekli i išlo se čisto Dišamovskom loginom, birajući izmadju Pikasa i Dišana izabran je Dišan. Tada su se pojavili prevodi Jozefa Košuta i Sol Levita. Naročiti utisak na njih je ostavilo Košutovo mišljenje da umetnost u stvari nije ni postojala ranije, da ona potiče iz 20. veka, tak sa nastankom konceptualne umetnosti. Do tada to je bio jedan vašar poluozbiljnih ljudi, koji su neslobodni i instrumentalizovani od strane nadmoćnog establišmenta, služili za podmirivanje njihovih estetskih prohteva, drugim rečima bili su majstori za ukrašavanje jednog sveta takvog kakav jeste. Medjutim umetnost se u konceptualizmu oslobodila svakog estetizma, i sad je ona postala prvi put od kako postoji, ona je postala apsolutno slobodna, i to tako što je došla do posednje instance, do tautologije, umetnost više ne bira svoje predmete podsredstvom nekih upražnjavanja iluzionističkih tehnika. Dakle više nije potrebna Sezanova naslikana jabuka, kad postoji prava. Počelo je izlaganje pivskih flaša, počelo je imitiranje Manzonia. Ušlo je u modu jedno metaumetničko ponašanje, jedan aktivizam koji je bio metaumetnički. Meta je latinska reč koja znači posle. Znači jedna post-umetnost. To nije postmoderna, to je nešto "s onu stranu umetnosti". Dakle umetnost je probila bedem koji ju je delio od notorne, ordinarne realnosti, i doživela je jednu nezapamćenu epifaniju, da se potpuno integriše sa realnošću.

Sve se baziralo na Dišanovim tezama, i metodi *ready-made*. Ironija i sarkazam su preuzeti od dadaista. Parodičko odnošenje prema realnosti, iritiranje, čak skandal. Zli glasovi kažu, da su svi nedaroviti studenti koji nisu mogli, da se na likovnoj akademiji pohvale ozbiljnim uspehom, jednostavno nisu bili dovoljno talentovani, nisu dobro crtali, koji u krajnjoj liniji nikada nisu savladali slikarstvo, osetili su da se u konceptualizmu može mnogo lakše doći do statusa umetnika, zato što se tu ne traži metijerstvo. Da biste stekli metijerstvo morate godinama da radite i vežbate, da imete ruku. Morate da imate nekav dosluh sa onostranim, sa onom metafizičkom dimenzijom, sa muzama. U konceptualizmu nije tako. Vi tu imate koncept, koji nema status umetničkog dela, nego on ima intenciju ka umetničkom delu koje može biti i nerealizovano. Važno je da vi svog recipijenta, obavestite šta je sadržina vaše stvaralačke svesti. A do opredmećenja te svesti i ne mora da dodje. Jer vi u sopstvenom subjektivnom reagovanju, u stvari vršite transformaciju koncepta u realnost, onu unutarnju. Konceptualizam je u prvom naletu bio vrlo radikalan, i onda se dosta brzo osetilo, da sledeći naročito Košutovu liniju, tu tautološku tendenciju, dakle rigidno antiestetsku, da tu pretila jedna opasnost od hermetizma i apsolutne nekomunikativnosti. Tako da se onda počelo popustati i došlo se do varijante neokonceptualizma. Koji je imao više slobode. Išao je za nekom vrstom svetskog duha, uvodio je elemente spektakla. Prihvatio je jedan logos sveta u kome postoji. Sveta masovne proizvodnje i potrošnje. Imajući prema tom svetu čas ironičan, čas sarkastičan, čas opstruktivan, čas kritički, a čas kvazi-apologetski odnos. Onda su počele direktne akcije. Racimo Marina Abramović seta kineskim zidom. To je odjeknulo kao remek delo u sverskim razmerama. A njen tadašnji ljubavnik Ulay ide sa druge strane, njoj u susret, na preko 1000 kilometata dugačkog kineskom zidu. Onda recimo Braco Dimitrijević, dolazi na ideju koju nije uspeo da ostvari, da napravi performans na taj način što će mu biti dopusteno da u prostoriju Luvra pusti živog lava, i to ne iz zoolškog vrta nego uhvaćenog u Africi. I sad možete misliti kako taj lav šeta izmedju Vatoa ili Zurbarana. Počinju takve direktne akcije, počinje jedna vrsta razmišljanja o umetnosti na način na koji jednostavno za sredinu kao što je naša, je bio potpuno nepojmljiv. Ali pošto je ova sredina takva kakva jeste, na jedan način bez paradigme, ona nije shvatila ni visoku modernu, nego je više respektovala. To se na neki način kačilo, kao što se danas kači fašizam. To je neverovatno da fašizam može da se kači za Srbe, koji su toliko stradali od fašista. Tako se uvek nadju ljudi koji će poći nekim predloženim putem. Ja tvrdim da sad u ovoj bednoj Srbiji su podjednako mogući sistemi neoliberalni ili kvazi-kapitalistički, i povratak komunizma. Kad bi Tito ustao iz groba, i razvio zastavu, odjedanput bi se svi sjatili tu. Narod koji je plakao za kraljem Aleksandrom istim suzama,

pa zatim oplakao Tita, pa oplakao Djindjića, on će isto tako iskandirati svakog ko dodje. Tako se moralo desiti da i ove neokonceptualne opcije nadju publiku. Ta lakoća da se postane konceptualni umetnik, privlačila je, jer je umetnost jedina još ostala nekompromitovana. Kompromitovana je politika, kompromitovana je delatnost na finansijskom sektoru, sve je korumpirano, nauka je korumpirana, ostala je još samo umetnost. To izvesne ljude privlači. Oni prilaze umetnosti, ne zato što imaju genetsku vokaciju, ne zato što imaju ono što je imao Van Gog, onaj instinkt stvaralački, koji ide preko svega i protiv svega, svega se odriče i samo teži da iskaže sebe. To je za ove bio instinkt barbarogenija, oni nisu jednostavno simpatizovali umetnike koji polaze od genitalija, koji imaju mošnice, kao Lubarda recimo, kad napravi *Kosovski boj*. Ovde se tražila jedna varijanta lucidnosti. Izvesne kulture, izvesne inteligencije, izvesne drskosti, izvesnog mentaliteta usmerenog pre svega prema moralno-etičkom a naročito političkom prostoru. Odjedanput je došlo do velikog afiniteta kod njih, prema politici. Ne u smislu da su bili politizirani, i na Sartrovski način angažovani da navijaju za neku stranku, nego da se jednostavno ubaštraju u politiku sa svojim akcijama, koje imaju intenciju prema političkoj stvarnosti. Tako je recimo grupa MAGNET koja je u vreme Miloševićeve vladavine, i demonstracija, vukla Knez Mihajlovom jedna kolica, sa velikim penisom od plastike, koji je na vrhu imao Miloševićovu glavu. I slične njihove akcije koje su bile transgresivne, koje su bile posredno instruisane političkim instinktima. Sa pisanim komentarima, naročito Ješe Denegrija, pa Irine Subotić, Jasne Tijardović i drugih koji su pisali o tome. Koji su sve to preveli na jedan viši nivo, etički i moralni. O tome najbolje govori jedna Denegrijeva rečenica: “Današnji savremeni umetnik, je napustio estetsku realnost, samo zato što veruje još jedino u moralni princip”. Sada se umetnošću naziva nešto što ulazi potpuno u jednu vanumetničku oblast. Imate mnogo radova koji deluju kao da ilustruju neke socijološke studije, neke teze koje su polupolitičke, poluideološke. Prvo što je bilo na udaru je tradicionalni estetizam. Čuveni šou Marine A. kaže da “Umetnost mora biti lepa, umetnik mora biti lep”, to je krajnji sarkazam. Naprotiv po njihovom shvatanju umetnost uopšte ne mora biti lepa, nego mora da bude istinita, mora da bude delotvorna u etičkom, moralnom, političkom smislu. Na taj način je stvoren dualizam u našoj sredini, gde imate uglavnom nakalemljenu tendenciju prihvatanja tih ideala, tzv. druge ili treće avangarde, i odpora tzv. pariske škole, stvaralaca koji deluju na liniji tradicijske geneze. S tim što ovi konzervativci, tradicionalisti nikada nisu napadali konceptualce. Tradicionaliste su nazivali tvorcima materijala za dubrište istorije. Više se nije govorilo o vrednosti umetnosti, nego o značaju. Pojam vrednosti je vezan za estetski doživljaj. Oni preferiraju značaj, kako to deluje na životnoj sceni, šta je sa tim u realnosti. Taj antiestetizam je znak prepoznavanja te nove umetničke prakse. U tome ima nešto paradoksalno, jer ako polaže od Dišana, onda bi trebalo da izbace reč umetnost iz upotrebe. Dovoljno je da se podsete na predavanja Bojsa, koji je govorio: “Nemojte mene zvati umetnikom, ako tražite umetnika eno vam Salvador Dali. Ja sam čovek koji se trudi da istraži kakva je umetnost moguća”. Tu je razlika, sa jedne strane su umetnici, koji stvaraju umetnost, to je tzv. umetnička umetnost, a sa druge strane su aktivisti nove umetničke prakse, ili metaumetničkog aktivizma, koji tematizuju globalni pojam umetnosti, i pitaju se kako je ona moguća. Polazeći od čuvenih Sol LeVitovih i naročito Košutovih stavova.

Dolazi do polarizacije pri kojoj tradicionalisti su dosta zbunjeni i ćutljivi, gledaju šta ovi rade, ne napadaju ih i ne smetaju im, a ovi njih ne ostavljaju na miru. Ironiziraju i rugaju mi se. Raša Todosijević, na vest da grad Vršac otvara muzej Paje Jovanović, javno u štampi izjavljuje: “To je sramota za grad Vršac da podiže, muzej čoveku koji je gotovo čitav vek zagadjivao kulturni prostor Evrope”. Njima niko nikada nije rekao da je to što oni rade glupost, ili da to nije umetnost. A ako bi krenuli od Bojsa i Dišana, morali bi da izbace reč umetnost iz upotrebe. Oni su i na mene nasrtali, baš zato što sam ja koristio ista sredstva, ironišući sa njima. Tu novu umetničku praksu nije poslužila sreća da nadje novi verbalni izraz. Nova umetnička praksa je nezgrapčan izraz. Onda su izmislili još jednu sintagmu, “druga umetnost”. To druga, zvuči glupo, umetnost može biti samo jedna. Ako kažete druga umetnost onda možete odmah pretpostaviti i treću. Po čemu je ta umetnost druga, samo po tome što isključuje one prepoznatljive datosti, koje su činile identitet klasične umetnosti. Klasična umetnost je imala jednu osnovnu vrednost po kojoj je delo vrednovano, a to je

ono što se pomalo banalno naziva lepotom. To je ta ekstaza, ta epifanija, to divljenje pred fenomenom lepog, koji je duboko usadjen u čoveka. A umetnost je upravo ta koja tematizuje tu ljudsku potrebu koja je potpuno autentična. Njen cilj nije ovaj koji oni imaju. Njen cilj je utopijski. Grci traže idealnu lepotu. Antiestetizam je jedini pokazatelj razlike između nove umetničke prakse, i tradicionalne umetnosti. Klasična umetnost se poziva na Aristotela, lepota nije samo hedonizam, postoji katarza, to je duboki unutarnji doživljaj u kome se čovek menja. Nije reč samo o uživanju u lepom kao u vrsti zadovoljstva, nego je lepota jedan ozbiljan pojam koja prožima totalni ljudski habitus. Lepotu osećate celim bićem, ona nije svojstvo samo spoljne ljuske, pojavnosti, nego same sustine. Ignorišući pojam lepog i izlazeći iz estetskog prostora, oni su praktično izašli iz prostora umetnosti. Oni su toga svesni, ali zbog visoko cenjenog značenja reči umetnost, oni zadržavaju reč umetnost iza sebe, oni je uzurpiraju. Čine jednu lingvističku gresku. Recimo Manzonijeve konzervirane fekalije. Fabrički konzervirane, sa nadpisom i gramažom sadržaja...

Jedan novinar ga je pitao: “Gospodine Manzoni, zašto to pravite?”, a on kaže: “Zato što provociram malogradjansku svest. Malogradjanin neće verovati u ono što piše i uzeće otvarač za konzerve, a onda će dobiti ono što zaslužuje”. To je sada jedna mešavina ironičkog i ciničkog odnosa prema malogradjanskom mentalitetu, uopšte mera jednom duhovnom srozavanju, globalne svetske populacije, u jedno rdjavo vreme kakvo je 20. vek. 19. vek je kud i kamo uzvišeniji, a da ne pričamo o predhodnim vekovima koji izazivaju divljenje po svojim osnovnim normama. 20. vek je užasan a 21. pretpredviđa da bude još gori. Mi smo u 20. veku uništili sve ideale. Podcenjujući njihov navodni utopijski karakter i njihovu neefikasnost. Mi sada živimo u tzv. post-istoriji, pa se onda javlja i post-umetnost. Samo ona ne treba tako da se zove.

Ja sam esejistički polemisaio na ovu temu, sa njima, naročito sa Rašom Todosijevićem, koji je počeo pakosno da mi uzvraća, aludirajući na to da sam ja, neki demagoški tribun, Titoističke ideologije, kako ja to mogu biti, moj otac je bio kraljevski oficir. On je emigrirao zbog toga, ja sam oca izgubio zbog komunizma, nikada nisam bio član partije. Moje pravo zanimanje je filmska i televizijska režija. Tek kao sineastar, posle pulskog festivala, ja sam postigao jedan društveni rang sa kojim sam mogao biti primljen kod Tita. Ja ga nisam mrzeo, ali nikada nisam bio njegov čovek, a Raša mi podmeće to. Ono što je rdjavo kod njih je što su me napadali po ljudskoj liniji. Ja sam počeo da pišem kritiku u vreme kada je prof. Pavle Vasić pisao kritiku u *Politici*, ja se sa njim nisam slagao, ali ceneći njegove godine, i njegov rang, ja nikada ne bih vredjao njegovu ljudsku ličnost, pitajući se dokle taj metuzalem da skraba u *Politici*. Što sam ja nažalost doživeo. Izvesni Branislav Dimitrijević, Ješin djak i gorljivi apologeta nove umetničke prakse, je napisao pismo *Ninu*: “dokle ćete držati tog metuzalema, on živi u nekoj arhajskoj prošlosti”.

On ne bi trebao sa mnom da se šali, on je slučajno fizički inferioran, omanjeg je rasta, a on ne zna da sam ja i dan danas u punom treningu, ja sam sportski fanatik, i to baš u borbama savremene umetnosti.

Naravno nikada nisam pomišljao da tako nešto uradim, ali mi nije jasno zašto bi njima smetale ljudske ličnosti onih koji su njihovi oponenti. Hajde da razgovaramo na terenu umetnosti.

Oni su se jako umnožili, koristeći ove prelazne godine, u kojima je naša kulturna sredina potpuno gubila orijentaciju, oni su savršeno osećali koji su to trenuci, i onda su pokušavali da uskoče i da steknu dominantnu poziciju. Kad je propala Jugoslavija, kad je otišao Tito, kad se stvorila nova realnost, oni su se prvo ponudili Miloševićevoj garnituri, kao: “evo mi smo ta nova snaga u kulturi, koja ste vi u politici”, naravno ovi uopšte nisu bili zainteresovani za njih. Kad je pao Milošević, i došao Koštunica, oni su našli sasvim novi teren, ovi takodje nisu bili zainteresovani, uopšte ih nisu razumevali, ali su pokušali da im se dopadnu, “ako želite evropski put, morate ga imati i u kulturi, a mi smo ti koji donosimo Evropu”. Uvukli su se u institucije, počeli su da osvajaju prvo galerijske prostore, pa Muzej savremene umetnosti, pa Bijenale u Vršcu, pa Memorijal Nadežda Petrović u Čačku, pa su ušli u visoku administraciju, isti taj Dimitrijević je postao pomoćnik ministra kulture. Na univerzitetu je dominirao Denegri, on je bio šef katedre za istoriju umetnosti, i on je nekoliko generacija vaspitao u svom duhu. To se jako rasprostrlo u ovom prostoru, ne u smislu da je sredina nešto shvatila o tome. Ljudi sa ulice uopšte to ne razumeju. Ali njihov je Oktobarski salon, njihove

su stipendije, njihove su finansije velikih izložbi, njihove su kandidature za odlazak u inostranstvo. To je izazvalo ogorčenje kod tradicionalista, koji su videli da su potpuno potučeni na svim frontovima, a nipošto nisu tako organizovani kao ovi. Ima pojedinih glasina da je njihova vrsta aktivizma skandalozna, da je ona srozala umetnost na najniži nivo, da se umetnost spustila u plićak jedne brutalne realnosti, koja je ispod svake kritike. Možete misliti na šta liči realnost devedesetih, građanski rat, uništenje jedne države krvavo stvorene, gde se ubijaju braca od istog oca i od iste majke. Ovde su tuđi samo Albanci, oni su drugi narod. Od Triglava do Djevdjelije je jedan jedini narod, Južni Sloveni. I bilo je sasvim normalno da žive u jednoj državi. Tu su sad izmišljeni entiteti, kao Hrvati nisu što i Srbi, što je ordinarna glupost. Jer mi smo svi u periodu od 5-9 veka prešli preko Karpata, iz ruskih stepa. Mi smo svi daljim poreklom Rusi. Ako je Garibaldi ujedinio Italiju, ako je Petar Veliki stvorio Rusiju, ako je Bizmark stvorio Nemačku, i to od mnogo većeg broja zemalja. Nemačka je komponovana od 21 ne samostalne države sa dugim istorijama. Zašto onda nazivaju Jugoslaviju vestačkom tvorevinom. Zamislite kada bi sad u Nemačkoj neko viknuo: "Živela slobodna nezavisna Bavorska"! Oni bi ga strpali u ludnicu ili u zatvor. A to je kod nas prošlo, zahvaljujući našem balkanskom, orientalnom, levantinskom primitivizmu. Mi jednostavno nismo razumeli jugoslovensku ideju, mi smo potpuno pogrešno shvatili. Mi smo je shvatili kao unitarističku, a oni su je naročito loše shvatili, zbog srpske vojske. Zato što je srpska vojska u prvom svetskom ratu oslobodila i Zagreb i Ljubljanu i Sarajevo i Zadar i Šibenik i Split. Sve je srpska vojska oslobodila, a oni su bili na strani neprijatelja. Onda im je sve bilo oprošteno i ušli su u našu zajednicu i mi smo ih smatrali sebi jednakima. Polazeci od principa "pa mi smo isti narod". Realnost devedesetih je bila ispod svake kritike. Sad se pokazalo da sva njihova angažovanja da umetnost utiče pozitivno na promenu postojećeg, su još jedanput doživela katastrofalan fiasco. Prvi put je to propalo 1968, pre naših ratova, padom berlinskog zida. Pokazalo se da intelektualne snage, duhovne snage i stvaralačke snage, nisu u stanju da promene ništa. To je ono što su ljudi renesanse ili ljudi srednjega veka znali bolje od nas. Oni nikada od umetnosti nisu tražili da menja postojeće. A sada umetnost hoće da promeni ceo svet. Ponovo počinje talas njihovog angažovanja, njihove pozitivno usmerene kritike, kritičkog odnosa prema realnosti, u smislu ostvarenja pozitivnih promena. To je rezultiralo na najgori način, jednim bezprimernim građanskim ratom, jednom užasnom klanicom, raspadom zemlje, jednom neopisanom brukom od koje se mi nikada nećemo oprati, i nikada se nećemo ni povratiti. Mi smo definitivno propali. Mi nikada ni ne možemo biti poštovani, jer neko ko sruši svoju zemlju, ne može biti poštovan. Mi smo bombardovanjem dobili sve što smo zaslužili. Mi smo rdjav narod. Ako se ovo moglo desiti i to po drugi put.

Ja sam već jednom bio svedok raspada Jugoslavije u Drugom svetskom ratu. I bežao sam. Ja sam rođen u Dalmaciji, ja sma Srbin iz Hrvatske. Ja sam pred ustašama bežao ovde u Karadjordjevu agrarnu Srbiju. Da nije bilo Drugog svetskog rata ja bih studirao u Zagrebu. Našao bih neku Hrvaticu i tamo se oženio. I moj život bi izgledao sasvim drukčije. Medjutim ja sam 1941. jedva živ, sa roditeljima prebegao u Srbiju. I sad ja ponovo doživljam raspad Jugoslavije. Ali u daljoj perspektivi nemojte se začuditi, obновиće se zajednica Južnih Slovena. Zamislite kada biste sada podsetili Nemce, da su imali u 17. veku tridesetogodišnji rat koji je završen mirom, zamislite da im je neko onda rekao da će za 300 godina biti ujedinjeni i da će biti najjača sila u Evropi. Sve je to prošlo. Svaki Nemač je pre svega Nemač, pa je onda Prus ili Saksonac, ili Bavarac. Da ne pominjem Svajcarsku gde zajedno žive tri antagonistička naroda, Italijani, Francuzi i Nemci. A nema bogatije i srećnije zemlje koja je čak izbegla i dva svetska rata. Pa onda uzmite Ameriku gde ne samo što žive svi narodi, nego i sve rase. Sasvim je moguća poli-etnička, poli-konfesionalna i poli-kulturalna celovitost. Zašto se raspala Jugoslavija? Samo zbog ludosti, i plemenskog atavizma, i teritorijalnog egoizma. Zamislite sada tu stvarnost devedesetih, koja je rezultirala posle 20 godina, njihovih akcija, oni su se zalagali za pozitivnu promenu postojećeg, i evo šta su dobili. To je najbolji dokaz da umetnost ne treba da se meša u te stvari. Ona treba da bude ono što je uvek bila. Smatra se da je umetnost uvek bila pod patronatom dvora ili crkve. Ali ni drvor ni crkva ne mogu oteti slobodu umetnosti. Ako se prisetimo Avinjonske Piete, to delo je potpuno zarobljeno religijom, ono je instrumentalizovano u tom smislu što predstavlja jedan sakralni sadržaj skidanja sa krsta.

Najdirljiviju scenu u celoj hrišćanskoj ikonografiji. Bogorodica prima u naručje mrtvo telo Hristovo, apostol Jovan stoji sa jedne strane i raspletena Marija Magdalena koja ljubi njegove rane. Ta slika zapanjuje neverovatnom slobodom izraza. Niko umetnosti ne može oduzeti njenu slobodu. Oni mogu recimo da vas spreče da radite temu koja ih provocira. Ali tema nije umetnost.

Mi smo trenutno u periodu posle 2000. u svojevrsnom odnosu poremećenog kontinuiteta, sa tim intencijama. Kao što smo u politici potpuno kontraverzni, mi danas nemamo politiku, imamo radikale koji viču jedno, demokrate koji viču drugo, socijaliste koji viču treće. Parlament nikada nije bio smešniji, i više podeljen u višenacionalnoj Jugoslaviji. Sada tu nema ni Muslimana, ni Hrvata, a oni se pobiše i ubiše. To izgleda kao komedija, to je najuspešiji humoristički program na televiziji. Ta realnost ne može imati ni adekvatnu kulturu. Da bi se kultura izgradila, ona mora da ima svoju paradigmu, svoj kulturni obrazac. Mi smo između dva svetska rata u periodu mira, taman konstituisali jedan obrazac jedne kulture koja je bila građanska, gde se znalo šta tu kulturu predstavlja. Znalo se da to društvo voli intimističko slikarstvo, Konjovića, Aralicu, oni su slikali intimu tog građanskog društva. To je sve drastično propalo za vreme Drugog svetskog rata, sa dolaskom komunizma paradigma se promenila. Pa je trebalo da prodje 20ak godina do 60ih, kada se ponovo stvorio jedan modalitet građanske kulture. Pokušaj da se stvori socijalistička i građanska kultura je propao, nego je stvorena jedna hibridna građanska kultura, sa petokrakom, sa komunističkim predznakom. Onda su došli događaji devedesetih koji su srušili i tu kulturu. Mi sada po treći put od početka 20. veka na ovamo započinjemo neku priču. Mi sada nemamo kulturnu paradigmu. Ako tražite da vam kažem šta bi za vašu temu bilo osnova, ja mogu samo da vam kažem tu zastrašujuću istinu, da vi nemate kulturnu platformu sa koje biste pošli. Morate poći od refleksije dualizma, pariske škole i nove umetničke prakse, i reći ovo je stanje bez kulturnog obrasca i bez konstituisane kulturne svesti. Ovo je društvo bez normativnog mišljenja. Normativizam nije negativna kategorija. Svako društvo, pa čak i totalitarno je bolje nego anarhija. Jer u anarhiji se događa ono što se desilo devedesetih godina. To opravdava čak i izvestan konzervativizam. Danas imate mnoge intelektualce koji počinju da simpatišu sa aristokratskom opcijom. Sada pada optužba na francusku revoluciju. Sva zla ovoga sveta su počela onda kada je srušen aristokratski sistem. Koketuje se sa demokratijom koja je apsurdna. Grci su pokušali sa demokratijom. Onda su izdržali jedno dva veka i odbacili je, i vratili se onome što zovemo prosveteni apsolutizam, i propali su jer ih je pobedila totalitarna rimska sila. Demokratija je neproduktivna. Istorijски su produktivne samo totalitarne političke strukture. Morate biti svesni da još uvek nije konstituisan, ni sistemski, ni politički, ni moralno, ni etički, ni intelektualno, ni duhovno, ni fizički, nikakav vrednosni sistem, koji bi mogao da dobije svoj režim i prema kome bi umetnost mogla da se valorizuje, da se verifikuje, da se zna šta je kulturna vrednost tog trenutka.

Ja se bavim kritikom, dakle moram da vidim sve izložbe, i da prikazujem one koje izaberem. Ako je neko u formi što se toga tiče onda sam to ja. Sve vidim i to već skoro pola veka. Ja ne mogu da vam kažem da danas postoji išta, ja bih vam to i predložio kao liturgijsko geslo, danas ovde u ovoj sredini postoji samo individualni podvig. Mi smo vraćeni u herojsko doba, to je ono doba antičke istorije pre pojave polisa, grada. Grad ima institucije, vas stite institucije. Medjutim u herojskom dobu nema institucija, i kada su samo heroji poput Tezeja, Perseja, Herakla, Argonauta, rešavali sudbinu i svoju i svoga naroda, individualnim podvigom. Sada recimo ispliva neki Kusturica, za njega se slobodno može reci ono što je Andrić odgovorio u jednom intervjuu posle dobijanja Nobelove nagrade, kada su novinari pokušavali da ga navuku na to da kaže šta naš sistem realnog socijalizma može da pruži svetskoj kulturi, a on je reka: "Nemojte molim vas, za sve što sam učinio nikom ne dugujem ništa", i Andrić je bio potpuno u pravu.

Sad je situacija toliko katastrofalna, da osim individualnog podviga ne postoji ništa. Para-umetničke tendencije isto lako prolaze, zato što je situacija krajnje konfuzna.

Ove godine na Oktobarskom salonu, videćete jednu tezu koja izbija iz tekstova u katalogu: "Nije istina da je 70ih godina, dominantna umetnost bila pariska škola, ona je uvek bila samo izvikana, oficijalna opcija, a prava geneza naše umetnosti je ukorenjena u pojavi konceptualne umetnosti".

Konceptualna umetnost nije izvorna umetnost ovoga tla, ona nije potekla odavde, nego je preuzeta

iz anglosaksonskog kruga, iz germanskog kruga a naročito iz mediteranskog kruga preko trans-avangarde. Mi bismo trebali da preispitamo sopstveno biće, i da pronadjemo one paradigme koje odgovaraju onome što je naša fundamentalna genetika. Mi smo još bliži Vizantiji od Rusa. Mi imamo ogromnu obavezu da se prisetimo naše fundamentalne duhovne geneze, koja je potpuno zaboravljena. Dobro, imali smo 500 godina turskog ropstva, to nas je strašno mnogo koštalo. Inače naša kultura je počela brilijantno sa Nemanjićima, zatim je bila divna ideja srpske renesanse despota Stefana Lazarevića. Da nije bilo Turaka mi bismo imali jednu veliku balkansku državu. Dušan Silni je imao veću zemlju nego bivša Jugoslavija. Bili bismo vodeća nacija, bilo bi nas oko 80 miliona. Mi bismo bili čudo u Evropi. Umesto toga nas ima pod jednu šljivu. Od odlaska Nadežde Petrović u Pariz počinje naša trka za tuđim. Mi se sebe nismo setili nikada. Imali smo jednu grupu koja se zvala Zograf, koja je primetila da to nije u redu što se događa, i Rastko Petrović, naš najbolji likovni kritičar koga smo ikada imali je otvoreno rekao: “Mi smo naučili evropejski misliti, ali gde je naš jezik”? Jedini ko je znao šta je Vizantija, je bio osnivač Srpske akademije nauka, Mihajlo Valtrović, on je govorio: “Zadatak kulture mlade srpske države, jeste da uhvati kontinuitet sa svojom, srednjovekovnom prošlošću”, to je zaboravljeno pod uticajem modernista. Čak je i veliki Hegel pravio gluposti, u njegovoj estetici ima jedna rečenica: “Prosto je neshvatljivo do koje mere su vizantinski slikari bili primitivni, kada za 1000 godina trajanja svoga carstva, nisu akceptirali zakone perspektive, i nisu umeli da predstave prostor”. Zamislite tu glupost! On ne zna da Vizantinci uopšte ne nameravaju da se bave prostorom, oni nemaju meridijansku ravan, horizont, niti imaju tačku nedogleda kao Leon Batista Alberti, za njih je svaka tačka na zidu nedogled. Oni uopšte nisu polazili od naturalističkih principa. Od iluzionizma, oni su tražili ono duhovno. Mi smo to zaboravili. Mi smo se zatrčali za Evropom, naš cilj su Evro-atlantske integracije, jedna nova vrsta kolonijalizma.

Ja sam doživeo, od četiri bombardovanja, tri bombardovanja Beograda. Doživeo sam 6. april 1941, pa 1944. savezničko bombardovanje, pa 1999. NATO bombardovanje. Jedino bombardovanje koje sam propustio je ono iz Prvog svetskog rata, ali tada se još nisam rodio. To je suviše za jednog čoveka. Promenio sam puno vladara, Klalj Aleksandar Karadjordjević, pa Kneza Pavla, pa Petar Prvi, pa Milan Nedić, Tito, predsedništvo, Milošević, Koštunica, Djindjić, Tadić. A rezultati su sve smešniji. Srpska kultura nema poziciju. Naše sadašnje rukovodstvo, na čelu sa Tadićem, je kulturno needukovano.

Ja nemam nikakvih ideala, ne verujem ni u šta. Ja nisam izgubio samo moju otadžbinu, nisam ni znao koliko je u meni živela evropska ideja, tek onda kada se desilo sve što je potrebno da ja tu ideju izgubim, ja sam nju prepoznao u sebi, koliko sam ja verovao u Evropu, koliko sam voleo Evropu. Koliko sam voleo latinsku Evropu, germansku Evropu, koliko u meni ima gotske rastuženosti. Ja sam i sam mediteranac, koliko u meni ta romanska zvona na crkvama iz vremena Grgura Ninskog, i danas ječe. Koliko sam sada reduciran i sveden samo na beogradsku čaršiju. Osećam stid zbog toga. Ja sam preživeo svetski rat, i rekao sam onako mlad: “Ovo se nikada ne može vratiti”. Ja sam gledao i Nemce i četnike i partizane i gledao sam smrti u oči sto puta. I rekao sam sebi: “Vidiš to je strašno, to je došlo u najgore vreme za tebe kada si dete i kada primaš sve kao sundjer, zar ovako da prodje tvoje detinjstvo, da vidiš u živo streljanje, klanje, vešanje. Da gacaš po leševima, i da ne veruješ da ćeš dočekati sutrašnji dan. Da gledaš samo kako ćeš sada da se izvučeš, a da sumnjaš da ćeš sutra biti živ”. Takva je bila okupacija. “Pošto si prošao kroz to, to se iznenada pretvorilo u tvoj najveći kapital, jer si to izdržao, to te nije slomilo, nije te učinilo mizantropom, nisi postao neurotik”. Po meni nije postojala suštinska razlika između četnika i partizana, oni su bili samo uzajamni neprijatelji, koji se otimaju o budućnost, ko će vladati ovom zemljom. U njihove ideale nisam verovao. Bio sam do te mere ošamućen realnošću koju sam imao prilike da sagledam u svoj njenoj brutalnosti kao jako mlad, da je svaki utopizam i idealizam zauvek izčežao iz mene. Ali ja imam ljubav prema utopiji. Ja znam da čovek može živeti samo do utopije. Mi ne možemo živeti od realnosti, ona je trivijalna, ona je nesnosna. To je ono što su egzistencijalisti nazivali “nesnosna beda postojećeg”, Sartrova rečenica.

9.5 ENTREVISTA Nº 5 REALIZADA AL PRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS PLÁSTICOS DE SERBIA (1998-2002) **DRAGOSLAV KRNAJSKI**, ARTISTA PLÁSTICO, EN SU ESTUDIO, BELGRADO, 17 DE OCTUBRE DE 2008

GM: Kakav je vaš pogled na opštu situaciju devedesetih?

DK: Opšta situacija osamdesetih je imala jedan sasvim drugi ton. Mislim na jednu opštu otvorenost prema svetu. Umetnici i akademije su u tom periodu razmenjivali iskustva sa svetom. Putovanje nam tada nije bio nikakav problem. Ono što se tih godina radilo u Beogradu je bilo povezano sa svim događanjima tih godina iz sveta. Imali smo scenu koja je bila vrlo živa i raznovrsna. Bilo je manifestacija i izložbi, gostovanja umetnika iz sveta. A onda se dogodilo da smo imali sunovrat preko noći. Mislim na ono što se dogodilo početkom devedesetih. Ta dešavanja su bila takva da nisu mogla da ostave ravnodušnim nikoga, ne mislim samo na ekonomsku situaciju koja je nastala u tom trenutku, jer to se nije reflektovalo odmah. Stvar je bila problematična na planu političkih dešavanja, tj. na planu ustanovljenja višepartijskog sistema i promena koje su se reflektovale na društvo u tom trenutku. To je bilo pitanje sukoba političkih interesa.

To je bila dominacija jednog političkog režima koji je imao tendenciju da upravlja državom po svaku cenu. A rezultati su bili represija koja se manifestovala kroz upravljanje medijima, sa ambicijom da ostane stalno na vlasti, to se reflektovalo i na institucije kulture, i na društvo u celini. Te represivne mere kojima upravljačka garnitura koja je na vlasti želi po svaku cenu da sačuva svoju poziciju, su mogle da proizvedu sve više negativnih efekata na svakom polju društvenog delovanja. To se i dešavalo. Samo je bilo pitanje trenutka u kome će ta vrsta represije pući. Povod za sve to su bile martovske demonstracije 1991. godine. Zatim reakcija državnog aparata na demonstracije, pa reakcija medija. Sva ta dešavanja su podelila javnost na tzv. patriote i izdajnike. Povodom martovskih demonstracija se javila potreba da se odrede institucije, fakulteti, pa i sami umetnici. Nije postojao direktan pritisak, ali je to bila neka vrsta etičke, moralne obaveze da se reaguje na nepotrebnou upotrebu sile, i da se ukaže na ljude koji su nastradali. To vreme je uslovlilo jasno pozicioniranje ljudi, iz bilo koje oblasti. Sećam se da je nas nekoliko umetnika reagovalo još tada u odnosu na naše udruženje, zahtevali smo da ono mora da zauzme nekakav stav u odnosu na sve što se događalo. Bez obzira na to što su umetničke asocijacije nepolitička udruženja, što i stoji u njihovim statutarnim normama, inertnost političkog uticaja je bila i te kako prisutna u upravljanjima umetničkim asocijacijama. Tako da su vrlo pogodni kadrovi sedeli u institucijama takvog tipa. Svi problemi koji su postojali u širem kontekstu su se reflektovali i na umetničke asocijacije.

Osećaj koji smo imali mi kao umetnici je bio da nismo mogli da ostanemo na istim umetničkim sredstvima i izrazima koji su bili prisutni do tada. Budući da nismo mogli da budemo ravnodušni prema stanju u društvu, to je moralo da se ispolji kroz naš rad. Zapravo smo bili nezadovoljni situacijom u kojoj umetnička scena uopšte nije odražavala sve ono što nam se dešavalo. Radile su se izložbe koje ničim nisu reflektovale stanje u društvu, koje su mogle nastati u bilo kom drugom društvu a ne u našem. Tako da ta ideja da treba da postoji direktna reakcija, je nešto što je prepoznatljivo i vezano je za ovaj prostor, a postalo je dominantno u svesti naših umetnika. Nije laka ta transformacija za umetnika, da napravi tu vrstu transformacije, tu vrstu refleksnog reagovanja. Često se u umetničkom radu mnoge stvari pojavljuju prikrivene, možda čak i naknadno. U pogledu izložbi problem je bio u tome što, jedan utemeljeni sistem načina organizivanja izložbi nije bio pogodan za te okolnosti. Konkursiranje za izložbu podrazumeva da umetnik konkuriše jedne godine, da bi sledeće tek izlagao, prosto podrazumeva, jedan sistem koji nije u skladu sa trenutkom koji smo mi živeli. Zahtevala se jedna dinamičnija angažovanost, jedna efikasnija i brža mogućnost da se reaguje. Otuda imamo okolnost da dobar deo projekata nastaje van institucija, van galerija, nije direktno vezan za galerije, nego se dešava u alternativnim prostorima. Dešava se u što kraćem

vremenskom periodu, u smislu stvaranja i realizacije. U okviru institucionalnog reagovanja, tu se promišljaju radovi i intervencije koji mogu da imaju neku jasnu poruku. To vreme otvara prostor za zbližavanje umetnika, počinju da rade zajedno, formiraju se manje grupe umetnika koji deluju zajedno. Tada sam i ja sa grupom umetnika učestvovao u stvaranju Led Arta, koja je kroz niz akcija u javnom prostoru uspevala da bude prisutna na sceni.

Taj period je bio dosta problematičan za našu umetničku scenu. Imajući u vidu ekonomsku blokadu, zatim unutrašnji i spoljni pritisak, restriktivnost političkog sistema koji je pokušao da blokira sve te aktivnosti, tako što ih medijski nije uočavao. Jasna je bila podela na patriote i izdajnike, i svi koji su bili u tom času protiv sistema bili su obeleženi kao neko ko neće imati nikakvu medijsku podršku.

Ja se bavim skulpturom iako sam završio slikarstvo. Mogu reći da samo zahvaljujući jednom broju umetničkih kolonija koje su postojale tokom devedesetih je uopšte i opstajala umetnička scena u smislu produkcijske podrške, jer okolnosti za rad umetnika, posebno ako govorimo o skulpturi, su bile zanemarljive. Ako imamo u vidu ekonomsku situaciju koja je usledila, i ogromnu inflaciju, osiromašenje društva u celini, značajna pomoć umetnicima je bila da u vajarским kolonijama stvore određena dela. Devedesete su period stvaranja alternativne kulturne scene. To je period u kom se formira Centar za savremnu umetnost, koji je formirao svoj pogled na situaciju.

GM: Ko je zapravo činio Centar za savremenu umetnost?

DK: To je bila grupa mladih istoričara umetnosti, koji su uspevali da na međunarodnom planu konkurišu za naka sredstva, dobiju ta sredstva i organizuju ovde određene projekte. Organizovali su izložbe, zatim stvarali arhivu i dokumentaciju o umetnicima koji su stvarali u tom periodu. Uspevali su da definišu svoj pogled na umetničku scenu u tom trenutku. Pravili su publikacije i dokumentacije o tom vremenu. Moja zamerka je da je to bilo dosta jednostrano, da je tu jedan deo scene bio zanemaren, ali kako to nije bio oficijalni pristup sceni, te je to i bilo dozvoljeno.

Možemo imati primedbe kad je reč o državnom pristupu, odnosno kad je reč o nečemu što podrazumeva opšti interes onda to ne može da bude nečiji lični interes već mora da bude koliko je god moguće objektivna pogled na stvari. Ako pogledamo našu oficijelnju kulturnu politiku tih godina tek tu imamo gomilu gluposti koja je nastala u tom vremenu. Nejasnoća, rasulo i neorganizovanost je odlika kulturne politike tog vremena, koja je bila dominantno opterećena političkim selekcijama, a ne umetničkim vrednostima.

GM: Koji umetnici su dobijali podršku Centra za savremenu umetnost?

DK: Mogu da kažem da smo tada delovali kao Led Art, i bili smo po strani te njihove podrške. Centar za savremenu umetnost i ta grupacija istoričara umetnosti nije odmah prepoznala značenje koje je Led Art imao u tom vremenu. Čini mi se da su i oni pogrešno sagledavali neku vrstu angažovanosti u tome, koja nije bila takva.

GM: Da li vam se čini da su neki od radova koji su bili podržani od Centra, namerno stvarani kao neka vrsta izvoznog proizvoda, da je njihovo tumačenje ovde bilo jedno, ali da je njihova namena bila da udovolje potrebama stranog tržišta umetnosti, odnosno zauzimanja onog stava kakav se očekivao od srpskog umetnika tada?

DK: To je vrlo specifična tema. To je tema na koji način funkcionišu naši kustosi i direktori određenih kulturnih manifestacija, na koji način se ponašaju u odnosu na samu umetničku scenu, u odnosu sa kontaktima koje imaju sa sličnim krugovima u svetu. To je jedna vrlo zanimljiva tema kojom se ovde niko dovoljno ozbiljno ne bavi. Taj period je bio diskutabilan u onoj meri u kojoj je ta alternativna scena postojala kao takva. Diskutabilno je bilo to što su postojale određene zamerke na rad te alternativne scene. Zovem je alternativnom samo u odnosu na njen odnos sa državnom scenom. Ali sa pozicije onih koji kreiraju određenu kulturnu politiku, nameće se činjenica da nije postojala druga ozbiljna opcija koja bi dala neki drugi stav, ili koja bi prezentirala neke druge umetnike, i napravila neku drugu selekciju. Mi ovde nemamo ozbiljne centre koji bi zastupali

legitimne umetničke pristupe. Imamo individualne zastupnike definisane kao istoričare umetnosti, kritičare, ali ih nemamo u smislu ozbiljnog javnog nastupa i debate. Već je to sve neka vrsta reagovanja kratkog daha, a ne ozbiljnog studioznog rada. U tom smislu jedan kontinuitet je prisutan za tu grupu vezanu za Centar za savremenu umetnost. A sada se definisala kao zvanična opcija. Druge opcije nema. To je loše. Hiljadu puta sam čuo reakcije pojedinih nezadovoljnih umetnika, teoretičara i kritičara, ali nisam video da je neko stvorio pandan onome što se nametnulo kao dominantna opcija, koja se afirmisala kroz Centar za savremenu umetnost i taj krug ljudi koji postaje prisutan i bitno utiče na umetničku scenu. Na koji način oni rade, na koji način se mi odnosimo prema međunarodnoj umetničkoj sceni, to je diskutabilno. Kakav pristup bi bio najbolji i kako bismo trebali da funkcionišemo, na koji način da se postavimo, i šta mi to treba da promovishmo u svetu... Za svaku selekciju umetnika je odgovoran onaj ko je pravi. On to treba javno da brani, a oni koji hoće to da napadaju treba to javno da rade. Jer jedino iz jasnih pozicija možemo da utičemo ili da menjamo stvari. Ali bez jasno pozicioniranih stavova i sukoba različitih ideja, ne možemo da napravimo ništa. Možemo da budemo nezadovoljni ali to nije dovoljno da bi se nešto promenilo. Sada imamo primer Oktobarskog salona, koji je u toku, to je jedan novi koncept, koji podrazumeva direktno preslikavanje modela koji u svetu postoje i funkcionišu. Taj način se možda prepoznaje i kao naša povezanost sa svetom i poistovećivanje sa istim. Mislim da bi za nas bilo bolje da se bavimo otkrivanjem pravih vrednosti, a to je najteže. To podrazumeva veliki angažman. Lakše je nešto prepisati, nego stvoriti sam.

GM: Da li mislite da se od 2000. i dolaska kapitala u Srbiju kao i u samom procesu tranzicije, gubi pečat lokalnog, ono što je bila karakteristika umetnosti devedesetih, tj. devedesetih su umetnici odgovarali na lokalne teme, politički angažovane, a da sa otvaranjem ka svetu od 2000. teme postaju globalne?

DK: Tendencija devedesetih je bila da se napravi nešto što će biti jasno čitljivo a vezano za ovu sredinu ovde. Mnogi umetnici u svetu takodje stvaraju po modelu da se u njihovim radovima jasno očitava vreme u kojem žive. Ukoliko i posmatrač može da prepozna tu nameru umetnika, utoliko se uspostavlja jedna veza koja je poželjna i potrebna. Ono što se dešavalo u Srbiji je bila stvar instinkta i nešto što je bilo neminovno u tom trenutku.

GM: Da li vam se čini da su devedesete prirodno evoluirale u nešto drugo ili je došlo do jednog reza i nastanka potpuno nove umetničke platforme?

DK: Ja verujem da su evoluirale. Pa i ta alternativna scena koja postoji je produkt tog vremena. Ako posmatramo alternativnu izlagačku scenu pa i sam Remont je produkt tog vremena. Mnoge galerije su nastale kao produkt odredjenih pozicioniranja u tom vremenu. Postoji sad jedan drugi problem, a to je da su svi oni sada velikid delom oslonjeni na državni budžet. A u ranijem periodu su bili oslonjeni na razne privatne fondacije iz sveta. To je isto zanimljivo pitanje, na koji način se uopšte finansira kultura u ovoj zemlji i umetnička scena i kako se odvijao taj ceo proces tikom devedesetih. Sve ideje o merama kulturne politike koje su trebale da budu obeležje novog perioda, u osnovi nisu u dovoljnoj meri promišljene ni afirmisane sada. S druge strane ni samo tržište nije mnogo napredovalo, već je ostalo na jednoj neuredjenoj i nesredjenoj dimenziji koja je opterećena ekonomskom situacijom. Ali pitanje je da li je samo to u pitanju... Tržište koje mi ovde imamo je zanemarljivo. A to je značajna dimenzija svake umetničke scene. Uloga države kao jedne od važnih opcija. Šta smo mi imali kao ulogu države od devedesetih do danas? Kako se taj proces odvijao, to podrazumeva zakonodavstvo u oblasti kulture. Na koji način se dešavaju promene u toj oblasti? Da li su one značajen? U kojoj meri društvo razumeva na pravi način kulturu? Daje joj pravu dimenziju ili je marginalizuje? Što je situacija sa kojom se mi suočavamo ovde, bez obzira na političke promene. Umesto da prepozna kulturu kao značajnu društvenu delatnost i da na taj način bazira svoje prisustvo u svetu, to se naravno ne dešava. Pitanje je takodje na koji način se država odnosi na politizaciju u sveri kulture, umesto da se to izbegne koliko je god moguće. Problem sa kojim se mi danas suočavamo je da političke strukture nisu u stanju da shvate, da kultura ne pripada ni jednoj od

stranaka i da na taj način ne može da se misli o kulturi. Ovde se stalno suočavamo sa posledicama jedne loše organizovane države gde se kultura prebacuje kao ping pong loptica od jedne stranke do druge. Gde onda svaka stranka smatra da ima pravo da definiše kulturnu politiku na sopstveni način. A ne da je posmatra u najširem smislu kao opšti interes. Imamo ministre koji pripadaju određenim strankama, ili ministarstvo koje je do juče pripadalo SPOu, a danas G 17+u.

GM: Kako ULUS (Udruženje likovnih umetnika Srbije) stoji u toj postavci stvari?

DK: ULUS se bori za opstanak. Mi moramo imati u vidu kulturnu politiku ove države prema umetnicima i prema umetničkim asocijacijama. Zakon koji je stupio na snagu 1992. nije promenjen do danas. On je takav da je afirmisao ulogu određenih umetničkih udruženja, a da nova politička elita umestno da radi na razvijanju zakonskih rešenja i njihovom poboljšanju, u stvari negirala neke segmente postojećeg lošeg zakona, koji su bili povoljniji za umetnike i umetničke asocijacije. Zato se i dešava da samostalni umetnici poslednjih petnaestak godina jedva opstaju. Status slobodnog umetnika je od 2000. na ovamo doveden u pitanje, da li uopšte treba da opstane kao takav. Po pitanju umetničkih ateljea mi nemamo nikakvo poboljšanje. Država izbegava da godinama u nazad donese zakon o kulturi koji bi trebao da napravi pomake. Međutim izgleda da svakoj političkoj garnituri odgovara zakon koji je pravljnjen još u vreme Miloševića. Ispada da su se svi borili protiv nečega, čije zakone danas poštuju i po njima funkcionišu. Mi već osam godina pokušavamo da promenimo zakon o kulturi. Zato što smatramo da mora biti poboljšan u odnosu na status kulture u društvu, pozicije umetnika i uloge umetničkih udruženja. Sad se nalazimo u mometu da je napravljena neka vrsta nacrt zakona, nesavršena naravno, jer postoji niz nerazumevanja u odnosu na aktuelne probleme. Nerazumevanja u smislu u kome ljudi iz ministarstva su slabo upućeni u problematiku kojom treba da se pozabave i ne shvataju je u pravoj meri, a postoje i inercije određenih tendencija koja su mišljenja da umetnička udruženja ne treba da postoje, da ih treba ugasiti, i da ne mogu da računaju na nikakvo stabilno finansiranje, jer ispada da su umetničke asocijacije smetnja ovom društvu, jer ih doživljavaju kao nasledje nekih prošlih vremena.

GM: Da li se može reci da ste vi kao pripadnik alternativne scene devedesetih, posle 2000. prišli ULUSu u nadi da će se nešto promeniti?

DK: Imajući u vidu period od 1996. i status ULUSA tokom devedesetih pokušali smo da utičemo na promene u samom udruženju. Promene su napravljene tokom 96. i 97. tako da sam ja došao na poziciju predsedavanja udruženjem 1998. Četiri godine sam bio predsednik upravnog odbora ULUSA. To je bio komplikovan period delovanja udruženja jer je podrazumevao period delovanja na društveni kontekst koji je bio krajnje polarizovan. Pre svega mislim da je upravljanje gradom bilo na opozicionim snagama, a da je upravljanje državom bilo u rukama predhodne vlasti. Zato je taj period bio vrlo nezahvalan. Posle toga sam vodio Koordinacioni odbor umetničkih udruženja Srbije, koji je podrazumevao zajednički rad 13 umetničkih asocijacija, sa ciljem da se utiče na državu, i zakonodavce u smislu promene zakonskih rešenja koja bi poboljšala položaj umetnika a tiču se svih umetničkih asocijacija i oblasti u kulturi. Pre ovoga učestvovao sam u formiranju Led Arta 1993. Zatim smo se pridružili Centru za kulturnu dekontaminaciju. Sa njima smo radili na zajedničkom projektu dve godine, koji je podrazumevao spajanje centra i Led Arta. A posle sam izašao iz Led Arta jer sam bio vezan za udruženje. Jedna od značajnih uloga Led Arta je učešće u studentskim protestima 96. i 97. Tada smo pokušali da umetničkim konceptima, delujemo u okviru studentskih protesta.

GM: U kojim galerijskim prostorima ste mogli da izlažete devedesetih?

DK: Led Art je to radio alternativno. Radili smo projekte u garažama. Prostori su birani prema smislu i cilju akcije, nisu bili galerijski.

GM: Kako su umetnici devedesetih rešavali pitanje egzistencije?

DK: Ja sam samostalno izlagao devedesetih paralelno sa aktivnostima Led Arta. Uslovi za rad su

bili nikakvi. Vajarska scena je opstala zahvaljujući likovnim kolonijama. Koje su mahom finansirane u dogovoru sa određenim lokalnim sponzorima koji se nalaze u gradovima gde te kolonije postoje. Tržišta u tom vremenu nije bilo. Naše prodajne galerije se baziraju na nekoj vrsti vegetiranja koja nema nikakvu tržišnu osnovu. U ovoj zemlji se govorilo o razvoju tržišta umetnosti pred kraj osamdesetih. Očekivalo se da će u perspektivi ta stvar moći da se razvije. Međutim devedesete su potpuno blokirale taj proces. Tržište će se razviti jedino ako država stvori uslove koji su neophodni za razvoj tržišta. Pre svega mislim na poreske olakšice kojima može da se utiče na to, da se motivišu privatne i inostrane firme i korporacije koje se pojavljuju na ovom tržištu da prepoznaju interes da ulažu u kulturu i umetnička dela. Takve mere postoje u svetu.

GM: Kakvog efekta je imalo to stanje nemaštine i blokade na umetnički rad? Budući da imamo stranje hiperprodukciju jer sve što se napravi to se ne proda jer ne postoji tržište...

DK: To se može posmatrati na dva načina. Svaki umetnik se suočava sa tim stanjem bilo gde da živi. Nikad on ne polazi od ekonomski pozitivne osnove, već od situacije u kojoj samostalno ulaže u umetnička dela. Ja ne mislim da je siromaštvo stimulatívno. Ali se umetnik bavi umetnošću bilo gde na svetu jer to je posledica određenog instinkta i potrebe da se čovek time bavi a ne samo okolnosti. Mada okolnosti mogu da pomognu pri afirmaciji i mogućnosti izraza. Primer za to su ove vajarske kolonije. Da nije bilo takvih mogućnosti, ostali bismo uskraćeni za niz dela.

GM: Kakvo je bilo vaše lično osećanje tokom devedesetih? Da li ste osećali strah, poniženost?

DK: Osnovni osećaj koji je bio prisutan je povreda ljudskog dostojanstva. U moralnom smislu, etičkom. U smislu da kao individua ne možete pristati na stvari koje su se dešavale u ovoj zemlji. Imam utisak da su država ili ljudi na vlasti preduzimali mere koje sa etičke pozicije nisu mogle biti tolerisane. To je bio osnovni doživljaj koji sam ja imao.

GM: Da li postoji opasna umetnost? Da li ste se plašili da ćete svojim radom isprovocirati emocije?

DK: Vreme u kojem smo živeli je bilo opasno. Ljudski životi su bili pod znakom pitanja. Imajući u vidu činjenicu da su iz ove zemlje mladi ljudi odvođeni u rat protiv svoje volje. Bilo je opasno i na ulicama Beograda jer su i tu mnogi stradali. Čini mi se da se prag opasnog individualno menja, jer čovek kao posledica određenih okolnosti pristaje i na rizike, na koje u normalnim okolnostima ne bi pristao. Svaki od protesta na ulicama Beograda je nosio realnu opasnost. Imajući u vidu situacije sa automobilima koji su se zaletali u masu, sa policajcima koji su prebijali koga su stigli. To jesu bile opasne situacije. U tim okolnostima smo osmišljavali projekte koji su imali smisla, i čini mi se da smo nailazili na pozitivan odjek sredine.

GM: Može se reći da umetnička aktivnost nije dopirala do širokih masa, ili do tih policajaca da bismo time mogli da pričamo o opasnoj umetnosti?

DK: Ako govorimo o akcijama Led Arta, njih je bilo tri. Prvi projekat je bio *Vratite im sliku* gde su demonstranti stajali pred kordonom policije sa ogledalima. Treba imati u vidu da je tu bilo sarkazma i ironije u tom projektu. Ceo protest se doživljavao kao neka vrsta performansa. Mi smo tim akcijama pokušavali da protest dignemo na jedan umetničkiji nivo. Zatim smo radili projekat *Pojas za spašavanje* koji je bio namenjen predsedniku republike u smislu njegove ugrožene pozicije. Mislim da je ta ironija nešto što je imalo univerzalnu funkciju. I treći projekat *Mesto zločina* pri kome su kredom na tlu ucrtavana tela ljudi na mestima gde je došlo do drastičnih intervencija policije. Taj projekat je sprečen jer je onemogućen pristup mostu.

GM: Kako je bilo živeti u Srbiji sa novim vrednostima, uspostavljenim od strane novih bogataša gde građanska klasa polako nestaje?

DK: Nesporno je da je širok pojas građanske klase osiromašio naglo početkom devedesetih. Taj široki sloj srednje klase je ranije bio u prilici da odvoji neki novac za umetnost. Osiromašenjem tog

sloja potencijalni uslovi za kreiranje tržišta umetnosti su nestali. Stvorila se nova klasa bogataša, koja nije pokazivala nikakve ambicije da vidi kulturu kao nešto interesantno u šta bi bili spremni da ulože deo svog novostečenog bogatstva. Ti ljudi nisu kupovali dela savremene umetnosti, ali su po savetima kupovali dela koja imaju neospornu vrednost, iz perioda izmedju dva rata. Čak je i to bilo pozitivno, medjutim to je radjeno u cilju da osiguraju svoja sredstva i novac, a da se prikažu kao da su spremni da nešto kupe. Period devedesetih u smislu kulture njih uopšte nije zanimao. Na te ljude se nije moglo računati. Ni danas se oni ne pojavljuju kao akteri u svetu kulture. Ono na šta bi se moglo računati su neke domaće fondacije ili inostrane koje bi zahvaljujuci investicijama koje postoje ovde mogle razviti potrebu za umetničkim delima.

GM: Da li je vaš rad tokom devedesetih postigao željeni efekat? Da li ste imali pažnju medija?

DK: Medijska scena je bila podeljena tada. Tako da je Led Art imao opozicionu medijsku pažnju. Lično sam dobio neke značajne nagrade u tom periodu. 1990. sam dobio nagradu Oktobarskog salona. Pa sam 1996. dobio nagradu u Pančevu. Uslovi koje mi u ovoj zemlji imamo u pogledu standardnog pristupa medija kada su umetnička izlaganja u pitanju nisu uporediva sa svetskim uslovima. Mi nemamo ozbiljnu kritiku, imamo neke vrste prikaza, ali ozbiljne kritike ovde nema. Svaki umetnik će doživeti da mu se izložba najavi na najmanje jednom od elektronskih medija, ali niasat više u smislu informacije ili ozbiljne analize. Bolje bi bilo da bar selektivno postoje stavovi naših kritičar. Da li je to zato sto nema dovoljno nagrađivanja ljudi koji se bave umetničkom kritikom? Imamo dosta mladih ljudi neupućenih, dosta letargije, nezainteresovanosti, i površnosti u prikazu odredjenih izložbi.

GM: Stekla sam utisam da je medju pripadnicima alternativne scene ULUS ostao mesto gde ne žele da participiraju na konkursu za izložbe.

DK: To je pitanje toga da ULUS pokuša da promeni neke od svojih koncepcija. ULUS je jednim delom manifestacija okrenut ka svojim članovima. Jedan deo pripadnika akternativne scene nije u članstvu udruženja. U tom smislu bi udruženje promenom svojih koncepcija trebalo da omogući, da se na drugi način motivišu umetnici da izlažu. ULUS funkcioniše po principu konkursa a to demotiviše i afirmisane umetnike. Mislim da bi orijentacija morala da ide u smeru pozivanja odredjenih umetnika. Ova koncepcija se ne bi kosila sa politikom rada, ali bi poboljšala kvalitet izložbi koje ULUS ima u svom programu. Jer po pitanju traženja finansiranja od grada ozbiljna konkurencija ULUSu dolazi od drugih gratskih galerija, Remonta itd.

GM: Koliko su se u vreme rata promenile institucije kulture, a koliko je Srbija društvo u tranziciji u kojem te podele nisu regulisane?

DK: Početkom devedesetih su nastale nova udruživanja umetnika, nove grupacije, koje su pokušale da nadju i alternativne prostore za izlaganje. Centar za kulturnu dekontaminaciju je nastao u tom periodu, zatim neke od privatnih galeija. Kada bude uveden novi zakon o udruženjima konkurencije u toj oblasti će se povećavati. Tokom devedesetih se oslanjalo na fondove iz inostranstva koji su finansirali Soros, danas se mora računati na fondove koji postoje u evropskoj uniji. Mi smo dugo bili izopšteni iz toga, pa i sad smo, jer ne pripadamo EU, pa nemamo pravo na to. Ja sam mišljenja da mi našom kulturnom politikom moramo poboljšati uslove za rad umetnika ovde.

Ovde nema vrednosnog sistema koji bi bio jedinstven, imamo dosta neartikulisane umetničku scenu, imamo produkciju koja preživljava, samo zahvaljujući umetnicima koji sami imaju potrebu za stvaralaštvom. Imamo individualne pokušaje umetnika koji pokušavaju samostalno nešto da urade u inostranstvu. Srećom internet pruža mogućnost individualne prezentacije. Na domaćoj sceni nam nedostaju umetnički projekti.

GM: Tokom devedesetih ste učestvovali na izložbama u inostranstvu?

DK: Da. Bilo je gostovanja u inostranstvu ali svakako ne u dovoljnoj meri. Nesporno je da smo bili

blokirani u tom smislu. Tokom devedesetih smo imali blokadu koja nije bila samo problem ove države, već je bio i problem izopštavanja od strane sveta koji nas je izolovao.

GM: Na internacionalnim izložbama, da li ste predstavljali Srbiju, Beograd ili samog sebe.

DK: To je uvek bilo vrlo diskutabilno. Kao sto sam već istako, umetnost ovde opstaje samo zato što je to potreba umetnika, a ne zato što je država tu da afirmiše umetnost. Naravno da umetnik prvo predstavlja sebe. Ukoliko neko u tome može da prepozna opštiji značaj, kao kulturu ove zemlje tim bolje. Ali ne bih voleo da se smatram kao neko ko predstavlja oficijalni državni režim iz devedesetih. U to vreme je to bilo pitanje etičkog principa. I vrlo smo promišljali da li, kako i pod kojim uslovima se negde pojavljujemo. Izložba koja je bila organizovana u Solunu 1997. iako je bila na neki način predstavljanje države, formalno je imala jasno odredjenje da to nije predstavljanje oficijalnog režima te države, već svih onih tendencija koje su protiv tog režima. To pitanje je devedesetih bilo vrlo važno. Jer ova država je tada vrlo zloupotrebljavala odredjene umetnike koji su u njeno ime bili predstavljeni i ovde i u svetu.

GM: Da li je po vama tačno da je sa demokratizacijom umetnosti došlo do razjedinjenja umetnika i da sada svako gleda lični interes?

DK: Ako gledamo da demokratizacija podrazumeva da je ova država iz jednopartijskog sistema ušla u višepartijski, to je naravno podelilo i umetnike.

GM: Kako danas vidite savremenu srpsku umetničku scenu?

DK: Teško mogu da sudim o sceni. Možda smo propustili neke šanse da značajnije budemo prosutni na međunarodnoj sceni kao država. Posle političkih promena 2000. ova država je morala to da prepozna kao cilj, da se kulturom afirmiše na međunarodnom planu. Čini mi se da to nije bila strategija. Mi smo u fazi tranzicionog, polakog približavanja Evropi, ali nas to drži i odvojenima od Evrope. Bilo je izložbi koje su trebale da predstavljaju našu scenu, ali mislim da to nije bilo maksimalno iskorišćavanje situacije. Trebali smo više da uradimo na tom planu. Kroz manifestacije kao što je Oktobarski salon pokušavamo da se približimo Evropi.

9.6 ENTREVISTA Nº 6 REALIZADA AL ARTISTA PLÁSTICO IVAN GRUBANOV, EN SU ESTUDIO, BELGRADO, 4 DE MARZO DE 2012

IG: Likovnu akademiju u Beogradu završio sam 2001. Kada odlazim u Amsterdam na Rijksakademie gde sam bio 2002. i '03. To je postdiplomski institut, neka vrsta ekvivalenta PhD. Vrlo otvorene strukture, sa gostujućim profesorima. Studenti rade u sopstvenom ateljeu, imaju na raspolaganju tehničare i materijani budžet, umesto klasičnih tutora-profesora postoje gostujući umetnici koji redovno dolaze i posećuju studente u ateljeu. Neka vrsta naprednijeg postdiplomskog kursa. Obično se od ljudi koji su primljeni zahteva da nadju neki izvor finansiranja ili ministarstvo kulture i obrazovanja ili neku fondaciju. Srbe u to vreme a verujem i danas niko nije hteo da sponzoriše, pa su Holandjani bili prinudjeni da pokriju troškove mog školovanja.

GM: Možeš malo da mi opišeš tvoje studije u Srbiji i kasnije prelazak na svetske studije?

IG: Diplomirao sam u Beogradu na slikarskom odseku, prvih par godina je bilo prilično interesantno, mada je to bilo ono šiznuto vreme devedesetih, kada prosto nisi znao šta ti je najjači utisak, da li rat, sankcije, beda, to što odrastaš, što se baviš umetnošću. Prve dve godine su bile zanimljive, ali je na trećoj došlo bombardovanje, pola godine fakultet nije radio. Tu sam promenio klasu i ove druge tri godine su mi bile potpuno smaranje. Jedva sam čeko da se to završi. Više sam radio od kuće, samostalno nego što sam radio na fakultetu. Bio sam u klasi Čedomira Vasića, sa asistentom Dejanom Grbom, vrlo razočaran i jednim i drugim. Činilo se da je Vasić jedan

interesantan, karakterističan postmodernista, kao pedagog uopšte nije ostavio neki utisak na mene. Bio je vrlo nezainteresovan, vrlo ohol, vrlo sujetan, sebičan. Pre kraja 5. godine sam se prijavio na ovo u Holandiji, pošto mi se činilo kao nešto najinteresantnije što se moglo naći, i stvarno se ispostavilo kao interesantan program sa izuzetno zanimljivim mentorima, gostujućim umetnicima. Tu sam i formulisao neka svoja interesovanja. U Beogradu sam shvatio da imam problem sa time kako se radi na akademiji, da imam problem da artikuliram sve ono što se dešava u društveno političkom kontekstu. I da nekako napravim neku vrstu rancije, umetnost koja komunicira sa tom društvenom stvarnošću. U Amsterdamu uz pomoć nekih izvanrednih umetnika i teoretičara sam polako počeo da formulišem rešenje za moj problem. Iako sam bio zainteresovan za slikarstvo nisam na beogradskoj akademiji u svom iskustvu mogao da napredujem, malo smo gledali šta se radi u svetu, nismo bili deo nekog ambijenta koji je imao da ponudi neka inovativna likovna rešenja koja su bila u duhu tog vremena. Napravio se veliki jaz devedesetih kada je došlo do kolapsa umetničke scene u bivšoj Jugoslaviji. Nisam uspevao da kroz materijal crteža i slike nadjem nešto što bi za mene predstavljalo adekvatan odgovor, ne samo na društvena zbivanja, nego i na ukupan tok i duh tog vremena i onoga što se dešava oko mene i onoga što bi trebalo da se dešava, neke vrste duhovne i društvene katarze. Jako sam puno lutao, osećao sam ogromne probleme. Moj utisak je bio da pedagozi na likovnoj akademiji uopšte nisu neki motivatori, da su jako malo ulazili u ono što su individualna interesovanja i senzibiliteti. Tu se radilo po automatizmu. Vrhunac hipokrizije je taj, što profesori i asistenti dolaze do ateljea 2 puta nedeljno po nekoliko sati i razgovaraju sa 40ak studenata. To je neozbiljno. To su ljudi koji dobijaju neku vrstu džeparca od države i verovatno pretpostavljaju da su toliko genijalni da ne moraju nikome da se posvete. Kada sam otišao za Amsterdam, jedan od mojih mentora je bio Luc Tuymans koji je jako puno uticao na mene, on je tih godina bio najveći živi slikar. Svakako najznačajniji slikar početka dvadeset i prvog veka. To je čovek koji svakom ko je zainteresovan da radi sa njim i za koga je on zainteresovan ponudi po nekoliko sati u toku svog boravka. Tu se razgovara ne samo o samom radu nego i o širim interesovanjima u likovnom izrazu i u društveno-političkim tokovima. Na period na beogradskoj akademiji gledam kao na izgubljeno vreme.

GM: Alternativni vidovi obrazovanja, kao što je tih godina bio Centar za savremenu umetnost?

IG: Centar za savremenu umetnost je tada zaista bio mesto gde su mogle da se vide neke stvari koje su kritički reagovala na društvenu stvarnost. To je bilo mesto koje je odnegovalo jedan interesantan krug umetnika. To je bilo mesto za formiranje opozicionog diskursa. To jeste bilo nešto što sam tih godina pratio, samo sam u to vreme bio suviše mlad, ono što sam tada radio nije bilo dovoljno zrelo, ni dovoljno jasno formulisano, da bih mogao da nastupim u korak sa tim umetnicima, ili da sebe gledam kao deo tog kruga mislilnja i rada. Ali je svakako bilo nešto što mi je bilo u vidokrugu, što sam pratio. Sa ovom distancom je nezahvalno govoriti o tom periodu, jer u formulisanoj opozicionog diskursa devedesetih, mladi ljudi i umetnici su tu nastupali sa čisto etičkog principa. Dakle zalagali smo se za raskid sa jednom ideologijom koja je bila isključiva, nasilna, međutim nismo na vreme pročitali da je i politička i ekonomska i finansijska misao i podrška krugova koji su taj opozicioni diskurs pomagali, bila jedna agenda koja je jednako loša ili jednako pogrešna koliko i ona protiv koje smo mi u tom trenutku delovali. Tu pre svega mislim na Sorosa kao izvor finansiranja, tu mislim na taj nevladin sektor koji jeste odigrao jednu plemenitu ulogu u dešavanjima devedesetih, ali se kasnije ispostavio kao izvor širenja neoimperijalističke NATO dominacije, širenja anglosaksonskog liberalnog kapitalizma, dakle ekonomskog porobljavanja tog dela sveta. Upravo je to bila ideologija koja je doprinela razbijanju bivše Jugoslavije, koja je finansirala razbijanje bivše Jugoslavije, koja je finansirala ratove. Dakle iza toga je stajala jedna misao koja je bila jednako prljava koliko i Miloševićeva ideologija. Jesmo mi u tim trenucima stajali na nekakvom etičkom braniku, i čitav taj krug umetnika koji je radio devedesetih, i ti punktovi koji su stvarani, ja verujem sa iskrenim namerama da se stvori taj, kontra javni krug koji se suprotstavlja režimu, sve se to ispostavilo kao još jedno lice nekih mnogo mračnijih igara.

GM: Kada si ti lično postao svestan cele te priče? Ljudi koji sam intervjuisala uglavnom u superlativu govore o Fondaciji Sorosa i o TV B92.

IG: B92 je samo jedan instrument u nastavku sprovođenja te neoliberalne prozapadne agende. Kao što je i struktura vlasti od 2000. na ovamo jednako neoliberalistička i prozapadna. To jeste jedan mogući koordinatni sistem i jedan mogući kurs, ali prosto mislim da su se umetnici, (i ja kao mladi aktivista, pošto sam bio deo tih događaja od 1991. pa na ovamo, ja sam bio na svim mogućim demonstracijama, bio sam aktivni učesnik u mnogim građanskim inicijativama) nismo tu stajali pre svega zbog etičkih principa, nismo tu stajali da sprovedemo u delo samo jednu drugačiju ideologiju, niti smo tu stajali da prosto omogućimo stranim korporacijama, stranim bankama, osiguravajućim društvima pa i stranim vojskama da nas pregaze, potlače, i da od jedne velike, moćne uticajne države, koja je bila zasnovana na modernizmu, i na jednoj progresivnoj ideologiji, naprave jednu seriju Mickey Mouse država, koje nisu u stanju niti sebe da izfinansiraju, niti sobom da vladaju bez Zapadne pomoći, bez zapadnog diktata.

GM: Kada si formulisao takav politički stav? Da li se može reći da je to od pada Miloševića?

IG: Od 2000te do Djindjićevog ubistva smo se svi nadali da smo zaista na pravom putu, i svi smo verovali da ulazimo u epohu prosperiteta kako ekonomskog tako i društvenog. Čini mi se da posle Djindjićevog ubistva (2003), pa u periodu kada je sprovedeno u delo proglašenje nezavisnosti Kosova (2008), što je jedan perfidan plan zapanih sila, pre svega NATO pakta, da se ovim delom sveta upravlja i manipuliše. Kada su ti događaji sprovedeni u delo, onda je postalo jasnije i ono što se dešavalo samih devedesetih. Pre svega medijski rat koji nismo na vreme shvatili, drugo implicitno i eksplicitno uplitanje u ratne tokove, u ekonomske tokove za vreme rata. Samo prateći novac kojim su bila finansirana pojedina nasilna poglavlja tokom raspada bivše Jugoslavije, bilo je jasno odakle taj novac dolazi, ko to finansira i ko stoji iza toga. Priča da se tu radilo o građanskom ratu, zasnovanom na nacionalizmu je samo jedna dimna zavesa, za te mnogo perfidnije manevre i akcije pre svega NATO pakta i njihovih finansijera. Tu naravno postoje i istorijske opsesije pojedinih država koje su aktivno učestvovala u tome i podrivale secesiju pobunjeničkih republika itd. Dok sam boravio u Amsterdamu 2 godine, odlazio sam u Haški tribunal, gde sam radio jednu seriju crteža na sudjenju Slobodanu Miloševiću. Dve godine sam bio izložen iznošenju dokaza i materijalu koji je optužba pripremila, kao i materijalu koji je sam Milošević iznosio. Kroz to iskustvo sam bio u prilici da uobličim neka od iskustava koja sam ja imao devedesetih i da ih uporedim sa onim što je bio zvanični narativ koji je uspostavio Haški tribunal, ali da steknem uvid i u neki opozicioni diskurs koji je bio plasiran da se opovrgnu teze tribunala i optužbe. U to vreme sam se sreo i sa mislima i pisanjima američke levice, npr. Noam Chomsky kao jedan realno uticajan intelektualac, sa njegovim naslovima o Kososvu, o imperijalističkim strategijama SAda i NATO pakta na svim stranama sveta. Čini mi se da se tu moje mišljenje formiralo i da sam tada počeo da sakupljam informacije i teze sa različitih strana ne bi li napravio jednu širu sliku pre svega sebi a onda pokušao da kroz svoj rad nešto od toga iznesem u javnost.

GM: Budući da si bio ona sudjenju tokom dve godine, kakav je utisak na tebe ostavio Slobodan Milošević?

IG: Slobodan Milošević kao čovek i kao političar, nije imao kapacitet da se iznese sa okolnostima i sa situacijom u kojoj se našao istorijski i politički. On jeste bio jedna vrsta manipulatora, ali ograničenih vidika. Uopšte nije shvatao ukupnost političkih događaja u kojima je delovao. Nije razumeo ukupne svetske okolnosti, nije razumeo velike svetske procese koji su se dešavali na globalnom planu, nije razumeo proces globalizacije, nije razumeo proces koji je doveo do unipolarnog sveta. Nije razumeo strategije širenja zapadne civilizacije, strategije širenja NATO pakta. Nije sasvim razumeo kolaps komunizma. Nije sasvim razumeo rušenje berlinskog zida. Nije sasvim razumeo raspad Sovjetskog saveza. Nije sasvim razumeo deljenje Čehoslovačke. Nije sasvim razumeo spajanje dve Nemačke i promene koje će to da donese u Evropi. Spajanjem dve Nemačke su anulirane posledice Drugog svetskog rata. Nemačka je postala glavni eksponent NATO

pakta. SAD je kroz NATO gledao da se širi ka bliskom istoku. Bivša Jugoslavija je tu bila jedna vrsta neprijatelja po default-u. Nalazila se na putu nekoliko ili barem tri ekspanzionističke ideje, tri velike sile. Onda ideja panslovenske solidarnosti u koju se Milošević uzdao se uopšte nije mogla sprovesti u delo, nakon kolapsa Sovjetskog saveza. Dalje, ta ideologija nacionalima, koja je plasirana i instruirana, ne samo iznutra nego i sa strane kroz dijasporu, kroz države koje su finansirale dijasporu, ne bi li ona posejala klicu nacionalizma. On se i u tome nije snašao. Možda je bio jedini način da se izbegnu sva ta semena zla, da se drži ustavnog okvira, političkog i društvenog okvira bivše Jugoslavije. Medjutim on je i tu bio nasankan iako nije bio nacionalista po izvornoj ideologiji, uleteo je u politiku nacionalizma. Prosto on je jedan treagičar, čovek koji nije razumneo okolnosti u kojima dela. Nije bio kalibar da se iznese niti sa unutarpolitičkim problemima niti sa spoljopolitičkim problemima. Završio je kao otelotvorenje svega lošeg što se dešavalo na prostoru bivše Jugoslavije. Završio je kao ideolog političke grupacije koja je doprinela ratu, razaranju, užasu i stradanju svih naroda na prostoru bivše Jugoslavije. Pa je postao srpski tragičar koji je u mnogome doprineo da jedan ogavan medijski rat proglasi Srbe za isključive krivce. Mane i propusti tog čoveka su višeslojni, tako da je teško formulisati šta bi on mogao da znači istorijski i za svakog od nas pojedinačno. Ja sam se kroz svoje radove i društveni angažman bezbroj puta ogradio od njega i onoga što je on zastupao.

GM: Kako je došlo do uobličanja čitavog projekta o Miloševiću?

IG: Otišao sam na sudjenje jer sam učestvovao u svim vidovima opozicije Miloševiću od javnih nemira, do organizovanja piratskih radio stanica, mirovnih inicijativa, od svoje 14 godine do 20 i neke. Naravno da sam bio revoltiran svime što se dešavalo u bivšoj Jugoslaviji. Osećao sam da je Milošević formulisao dobar deo onoga kroz šta sam ja prolazio. Da je učestvovao u formiranju mene kao političke jedinice, i pre svega uticao na to kako se moj identitet posmatra iz druge perspektive. Budući da u svim tim događajima nisam imao priliku da Miloševića vidim uživo, otišao sam u tribunal jer sam želeo da napravim neku konfrontaciju sa čitavim tim poglavljem istorije. I kada sam se zadesio u tribunalu, taj prizor i taj narativ je bio toliko intenzivan da ja nisam znao kako da se ponašam. Ja sam se tu osećao prozvanim na mnogo različitih nivoa. To jeste bilo sudjenje Miloševiću i njegovoj politici. Medjutim osude su nadilazile njega i njegovu politiku. Osude su bile upućene i nama kao narodu, i meni kao jednom učesniku u političkom životu koji se zasnivao na potpuno drugačijim principima. Ja sam to osećao kao veliku nepravdu, i prosto toliko je sve bilo intenzivno. I sami narativi, iskazi svedoka i optužbe. I kako se sve to iz jedne gomile sitnih emotivnih narativa pretvaralo u generalni tok istorije pred mojim očima. Kako se kompleksnost gubila i pravilo jednodimenzionalno objašnjenje. To je bilo toliko intenzivno da ja uopšte nisam uspevao da se prema svemu tome odredim niti politički niti lično. Onda sam napravio jednu vrstu regresije. Budući crtač i slikar vratio se u one klase Beogradske akademije gde smo crtali po živim modelima večernji akt kod Dragana Lubarde. Sledeći put kada sam se našao u sudnici doneo sam jedan mali skicen blok i počeo da pravim portrete svih učesnika.

GM: To baš nije uobičajeno ponašanje. Da li si morao da tražiš neku dozvolu za to?

IG: Prvih nekoliko puta kada sam crtao to je bila neka vrsta transa. Nasumično sam beležio apsolutno sve što sam video. Hteo sam na izvestan način da napravim nekakav dokazni materijal o svom prisustvu tu. Verovao sam da je moje prisustvo tu vrhunski čin lične odgovornosti gde ja dobrovoljno izlazim na sudjenje zbog svog nacionalnog porekla, zbog svoje umešanosti u te događaje, iako na opozicionoj strani onome kome se sudilo. Kada sam se raspitao shvatio sam da po pravnim aktima bih za te crteže morao da tražim dozvolu, i time rizikovao da takvu dozvolu ne dobijem. Budući da je to pravljenje crteža u tribunalu postalo neka vrsta opsesije nisam želeo da rizikujem da sa tim prestanem. Nisam imao ideju šta ću sa tim materijalom i šta to za mene predstavlja, ali prosto sam čin prisustva tamo i pravljenja tih crteža je bio neki način da napravim interakciju sa tim poglavljem istorije, sa tom prošlošću, sa samim Miloševićem, sa tim poglavljem devedesetih, i to mi se činilo užasno važnim. Nisam tražio dozvolu nego sam nastavio da radim

crteže u tajnosti. Radi sam ih dve godine. Napravio neku masu od 200 crteža, koje sam posle editovao u izbor od 160. Kada se taj materijal akumulirao, i kada se kroz te crteže video tok mog prisustva tamo, to insistiranje na prisustvu, ta upornost. Kad sam kroz rečenice koje sam zapisivao, jer su bile vrlo intenzivne, prepoznavao neke ključne aspekte onoga što je bilo izrečeno i zaključeno u procesu. Kada sam napravio neku vrstu ličnog dnevnika ili vizuelnog stenograma tog celog procesa, i kada je to počelo da funkcioniše kao jedno zasebno telo, kao materijalizacija moje lične i umetničke konfrontacije i komunikacije sa čitavim tim poglavljem. Onda se to činilo kao jedan validan doprinos, kao dokazni materijal mojih pokušaja da se iznesem sa tom temom i da pružim nekakav odgovor, nekakvo umetničko objašnjenje svega toga. Tu se moj susret i moj angažman sa tribunalom završio. Po akumulaciji materijala, po tome da taj materijal živi kao jedan novi entitet, kao jedno umetničko delo, jedan zaseban opus. Tu se i moja tenzija sa tim događajem pretvorila u neku vrstu mira, bez velikih zaključaka, bez velikih ideja. Prosto proces mog suočavanja sa tim istorijskim poglavljem i njegovim aspektima je bio materijalizovan i zabeležen.

GM: Gde si prvo predstavio tu seriju crteža?

IG: Na prvoj završnoj izložbi u Amsterdamu sam prikazao te crteže kao slajdove. Odnosno crteže koje sam uradio tokom prve godine, nekih stotinjak crteža. Prikazao sam ih kao slajdove zato što nisam hteo da se vezujem za materijal, i nisam hteo da se publika vezuje za fetiš objekta, za fetiš crteža, za materijalni dokaz mog prisustva i konfrontacije sa tribunalom. Nego sam crteže fotografisao i prikazao ih kao slajdove zato što su dozvoljavali nešto veći format, i zato što su slajdovi bili neka vrsta simulakruma vizure tog procesa. Realnost procesa je bila prikazana kroz crtež rukom, umesto snimka kamerom. Slajdovi su činili jednu animaciju, oživljavanje tog procesa kroz ruku i um crtača. Jer kao što John Berger piše, crtanjem umetnik ne crta ono što vidi, jer crtež zahteva takvu koncentraciju, unošenje u formu i u sadržaj i u odnos da crtač u stvari beleži ono što on tim fokusom lagano postaje. Ne crtamo ono što vidimo nego ono što procesom crtanja postajemo. Ta veza između prizora i crteža je mnog visceralnija, nego kod dokumentarnih tehnika, fotografije i filma.

GM: Kada se odlučuješ za korišćenje svih tih tehnika, fotografija, video...

IG: Fotografiju jako slabo koristim. Ni fotografiju ni video ne koristim kao umetnički medij *per se*. Ja sam slikar i crtač i sebe ne smatram nečim više od toga. Ali se dešavalo da narativ koji mi je potreban da bih postigao svoju poentu ne može da se sprovede kroz sliku ili crtež, onda koristim ili slajd projekciju. Fotografije koristim jedino u slajd projekcijama. A slajd projekciju editujem kao neku vrstu naracije. Umesto video snimka koristim sekvencu zamrznutih slika ili fotografija. Zato što mi se čine jezgrovitijim, slikarskijim. Prisustvo jednog slajda je mnogo snažnije dok se u dokumentarizmu filma gubi "prisustvo". Kod slajda postoji prisustvo svake slike, kao i naslikana ili nacrtana slika. Videom sam se koristio u nekoliko navrata, ili da dokumentujem svoju akciju, intervenciju, performans, ili su to bile beleške nekih drugih događaja i intervencija. Ne libim se da izložim video ili slajdove zajedno sa slikama ili crtežima, ali moj pristup je slikarski ili crtački, i sebe kao umetnika ne bih drugačije definisao nego kao slikara ili crtača.

GM: Koja je bila tvoja pozicija budući na zemlju iz koje dolaziš na akademiji u Amsterdamu? Da li si se ti osećao "Srbinom" (u negativnom kontekstu vezanim za dešavanja devedesetih) ili su te tamo tako doživeli?

IG: Oni su mene tamo napravili Srbinom. Do dolaska na tu akademiju ja sam uvek razmišljao o sebi kao kosmopoliti, kao nad-nacionalnom, kao trans-nacionalnom. Sa sigurnošću se može kazati da je ta Rijksakademie u poslednjih 10 godina, bila platforma na kojoj su se odškolovali neki od najvećih umetničkih i "društveno umetničkih" umova. Jedna jako plodna platforma gde se puno kritički razmišljalo i vizuelno istraživalo. Ali sam ja jedini čovek iz Srbije koji je tamo ušao kao Srbin. Bilo je tu ljudi iz Beograda koji su na Rijksakademie, ali su primljeni kao Holandjani. Zato što je tamo polovina primljenih stranaca, a polovina po statutu moraju da budu Holandjani. Među

Holandjanima je teško svake godine izdvojiti 10 ili 15 umetnika tog kalibra, pa oni gledaju na svakoga ko je studirao ili boravio u Holandiji kao na Holandjanina. Mene su primili kao internacionalnog studenta (Srbina). Moji radovi se jesu bavili društvenom incidentnošću koja jeste bila uzrokovana ratom i svime što nam se dešavalo. Najspeцифичnije radove na izvesne društvene teme sam pravio tek posle toga. Ja sam tada mislio da završavam sa svim što se dešavalo devedesetih, zato sam i otišao iz Beograda, zato što sam hteo novi početak, jer sam imao utisak da je to poglavlje i moja uloga u njemu završena. Bio sam jako iznenađen kada me je to poglavlje zapravo sačekalo tamo, ali sada kao neka vrsta ogledala. Došao sam tamo kada je počinjalo sudjenje Miloševiću, bio sam vidjen tamo kao zločinac. Mene su kolege umetnici, na zajedničkim skupovima, večerama koje su bile organizovane na toj akademskoj platformi, nazivali ubicom i zločincem, jer su pre toga gledali filmove o Srebrenici. Srebrenica jeste jedna velika trauma holandskog društva. Bio sam dočekan sa velikim skepticizmom. Stvarno je to bilo teško poglavlje.

GM: Da li onda misliš da je pozivanje našeg umetnika na politički kontekst nametnuto sa njihove strane ili je to spontana odluka umetnika?

IG: Nije nametnuto, nego kad se čovek sretne sa takvom kompleksnošću vizura, javlja se prosto taj materijal koji treba obraditi. Ne dolazi samo iz ličnog iskustva, nego iz širih referenci koje su se stvarale dodiranjem tog ličnog iskustva sa nekim drugačijim pogledima i diskursima. Tu je gomila stvari zahtevala pojašnjenje. Ja sam nevoljno ušao u to, taj rad u tribunalu i tu seriju crteža *Posetilac*, kada je trebalo da formulišem kao umetnički rad, ja sam to radi nevoljno, ja nisam zamišljao tako svoju umetničku karijeru. Jako sam želeo da ostanem i nad-nacionalan i trans-nacionalan, i da ostanem izvan nekih specifičnosti, jer te specifičnosti umeju da izvitopere umetničku poentu samog rada. Nekako je ta uloga meni nametnuta, i ja sam to shvatio kao neku vrstu dužnosti i krenuo sam da se nosim sa tim vodeći računa da ne upadnem ni u jednu od uobičajenih klopki politički angažovane umetnosti. Gledao sam da uvek koristim specifične izvore i događaje da napravim neku vrstu generalne poente. Kad kažem generalne poente, ja to razlikujem od univerzalne poente jer je ona više neka vrsta težnje za nemogućim, za dostignućem koje bi trebalo da objedini sve ono čemu mi težimo. Dok je generalno iskustvo ono što je već u nama, što svi delimo. Dok univerzalno, podrazumeva jednu plemenitost, jedno dostignuće. A generalno podrazumeva da se samokritički sagleda ono što već postoji i što zajednički delimo. Moj umetnički jezik je krenuo od nekih specifičnosti, ali se uvek trudio da iznese jednu vrstu generalne poente.

GM: Kako vidiš poziciju srpskog umetnika u svetu? Da li je ona neminovno vezana za kontekst iz kog umetnika dolazi ili postoje umetnici koji su uspeli da se izdvoje iz toga?

IG: Devedesetih i ranih dvehiljaditih smo mogli da govorimo o specifičnostima te pozicije, međutim sa globalnim tržištem nastala je i globalna javna sfera, to podrazumeva kako manju specifičnost svakog regionalnog učesnika u globalnoj javnoj sferi, tako i pojačanu senzitivnost za sve te partikularnosti koje sačinjavaju globalnu javnu sferu. Tako da je pozicija srpskog umetnika jednaka poziciji umetnika iz Sudana, ili iz Kambodže, Malezije, Indonezije. Prosto se naviklo na geopolitičke specifičnosti. Opšte je poznato da ne teku med i mleko svuda, i da svi dolaze sa nekim bagažom društveno-političkih ili ratnih zbivanja. Pozicija srpskog umetnika je negde jednaka pozicijama umetnika iz bivšeg trećeg sveta. Ako postoji nešto karakteristično za tu poziciju sada, jeste jedna vrsta nezainteresovanosti za tu poziciju, jer je raspad bivše Jugoslavije jedno traumatično poglavlje u Evropi i osvešćeniji evropljani (iz kulturno umetničkih krugova), ne žele da budu podsećani na to. Isto tako ta stigma koja se uspostavila tim prljavim medijskim ratom, kako čitavog zapadnog establišmenta, tako i njihovih saveznika u bivšoj Jugoslaviji je napravila svoj efekat i jako je teško sada uspostavljati neki opozicioni diskurs o tome. Ali čini mi se da je reakcija na sva ta intenzivna zbivanja jedna vrsta smanjene zainteresovanosti za specifičnost te pozicije, smanjene zainteresovanosti za samu tu poziciju. Postoje kulture i konteksti koje plene svojom aktuelnošću ili apartnoscu, kao što je region bliskog ili dalekog istoka. To su regioni koji su sada nosioci velikih globalnih promena, novih globalnih tokova i tendencija u ekonomiji u politici, kroz

to se i pažnja umetničkog sveta usmerava na te regione. Jer je umetnost jedan dijagnostički i kritički pogled na ono što se dešava u društvenom i političkom smislu. Tako da je za ono što je izraz ovoga ovde vrlo smanjeno interesovanje. Mi smo sad jedna u nizu država u problematičnom regionu Evrope koja pokušava da stane na noge. Tako se i gleda na našu kulturu i umetnost, kao na neke ljude iz istočne Evrope sa problematičnom prošlošću koji pokušavaju nekakao da stanu na noge, što može i ne mora da bude zanimljivo u nekim pojedinačnim slučajevima.

GM: Kako gledaš na pojave posle dve hiljade i angažovanost u umetnosti, konkretno mislim na istraživanja Srebrenice i grupe Spomenik, finansirane iz fonda Sorosa?

IG: To je legitiman pristup, tu postoji puno traumatičnih poglavlja koje treba istražiti. Ja se uvek ježim umetnosti koja se pravi iz pozicije žrtve, zato što ta umetnost sa osećanjem empatije koju izaziva pravi jednu vrstu zatupljenosti za sve specifičnosti tog problema. Ali umetnost koja se pravi iz pozicije onoga ko je impliciran kao odgovoran, uvek može da bude analitička i kritička. Uvek može da iznese jedan novi pogled, rakurs, diskurs, i to je načelno ono što podržavam. Ono što mi smeta je ako gledamo poziciju građana Srbije, mi smo na svojoj koži iskusili svu ogavnost te neoimperijalističke mašinerije, kako medijske tako i ekonomske i vojne, i čini mi se da bi mi trebalo da budemo na sličnom frontu kao američki levičari. Budući da smo žrtve Novog svetskog poredka, trebalo bi da budemo na anti-imperijalističkom, anti-globalističkom, anti-NATO frontu. A ovde se formuliše jedna škola mišljenja koja se prosto finansira iz tih centara moći, da mi u nedogled sebe gledamo kao krivce i da u nedogled čepkamo po svim aspektima svoje odgovornosti i svoje krivice, a da se nikada ne zapitamo o nekim širim uzrocima. Tako da postoji plejada umetnika koji idu okolo i iznose svoj prljav veš, ne bi li dobili jedan osmejak sa zapada i ne bi li ih zapad malo vodao za ruku po nekim izložbama, i ne bi li se oni osećali umetnicima. Uvek je bilo ljudi koji su prodavali veru za večeru i biće ih. Ali od slučaja do slučaja, ako je umetnički rad kvalitetan, ako zaista analitički i kritički iznosi jedno moguće vidjenje, ako je likovno utemeljen koliko i semantički, onda to može da bude uspešan rad. A što se tiče rezultata takvog rada, treba da sačekamo neko vreme da vidimo koliko će toga ostati na putu koji će umetnost slediti u budućnosti.

GM: Zašto danas živiš u Srbiji?

IG: Moje putešestvije su vrlo kompleksne. Posle Amsterdama sam otišao za London gde sam radio sa par londonskih galerija i bio u drugačijoj vrsti postdiplomskog usavršavanja. Postojali su Delfina Studios gde su svi umetnici koji su bili na Turnerovoj nagradi imali tamo ateljee, tako da sam imao prilike da radim i učim se u tom okruženju. U Londonu sam proveo 3-4 godine. Pa sam prešao za Madrid gde sam dobio stipendiju. Madrid je moj omiljeni grad u Evropi, a Španiju jako volim istorijski i politički. Španija mi se čini po temperamentu i društveno neka vrsta pandana onome što je bila bivša Jugoslavija. Jako sam vezan za Madrid, to mi je omiljeni grad na svetu. Boravio sam u Casa de Velazquez, i izlagao dosta po Španiji od 2006-'08. U to vreme sam počeo da radim sa galerijom iz Berlina, pa sam 2008. prešao za Berlin. Berlin je ideološki najmanje zlo u tom delu sveta. Imaju veoma jaku levičarsku i anarholiberalnu scenu. Kulturno i umetnički jako bogat grad, interesantno okruženje. Mada malo mladalački za mene i malo hipsterski. Jako puno se kreativnog sveta tako doselilo. Interesantno je posmatrati te procese, mi sada živimo u Evropi kojom opet dominira Nemačka, a Berlin je kulturno jezgro, njihova perjanica koju su oni uspostavili mogućnostima svoje ekonomije. Za sada to funkcioniše dobro. Poslednjih par godina sam počeo da se služim domovinom malo više. S početka sam odlazio-dolazio, radio Berlin-Beograd. Ovo je prva godina da odlazim na kraće ture, a da uglavnom boravim i radim ovde. To zavisi i od projekta, gde se zadesim kad formiram sledeću samostalnu izložbu, tu nastavim i da je radim. Sad gledam da ugrabim svaku priliku da boravim u zemljama bivšeg trećeg sveta, gde se sada uspostavljaju nove koordinate, društvenih, političkih i ekonomskih sistema, predpostavljam da će se tu uspostavljati i nove koordinate neke nove umetnosti kao izraza svega toga.

GM: Kako gledaš na neo-nacističke grupe koje postoje trenutno u Srbiji?

IG: Oni sada popunjavaju jedan jaz, od dve hiljadite na ovamo je postalo jasno da stvari i kurs koji je ova država uzela nije ostvariv, ni plodotvoran za ovu zemlju, jer on ostavlja devastirajuće posledice. Demokratske institucije gube legitimitet, gube podršku građana. Puno ljudi živi na ivici ekonomske, socijalne, društvene bede. Jednostavno te političke formacije koje ukazuju na propuste svega što se vezuje za levi ili desni centar, su vrlo prijemčive za ljude koji su izgubili veru u demokratiju. Sa jedne strane je razumljivo, sa druge strane je devastirajuće, budući da stvari koje ti ljudi pričaju i rade, opet podsećaju ne samo na neke užase devedesetih, već i na istorijski odbačene ideologije koje su dovodile do još većeg nasilja i krize. Jedan nemio period, teško mi je da sve to gledam. Ono što je tu još veći problem je nedostatak demokratske komunikacije između participanata u demokratskom procesu. Dakle, političke opcije na lokalnoj sceni uopšte ne formulišu interese svojih birača. Ne postoji politička opcija koja bi imala širu podršku. Ne postoji politička opcija sa svežim i ostvarivim idejama, koja bi mogla da nešto promeni. U tim propustima, ove tvrdje i ekstremnije misli i opcije uvek bude interesovanje, jer deluju ubedljivije i svrsishodnije. Ja sam vrlo razočaran svime što se dešava u zemlji, razočaran političkim sistemom. Sve vreme se nadam pojavljivanju nekih formulacija i rešenja sa leva, za razliku od ovih sa desna. Ali mi se čini da je leva misao ovde suzbijena negativnim iskustvom onih 50ak godina socijalizma i komunizma, i da prosto ovo što se prodaje sa levu misao nema veze sa tim. Ovde se levima zovu oni koji se zalažu za ulazak u NATO pakt, za nejgrdije oblike liberalne demokratije koji su direktni eksponenti onoga što diktira NATO i Brisel. Ja savršeno dobro čujem NATO iz Brisela, ne treba mi NATOv poštar da sedi u srpskom parlamentu.

GM: Kako je tvoje osećanje koga izlažući, predstavljaš u svetu?

IG: Ja uvek predstavljam Srbiju. Ja uvek sebe gledam kao eksponenta ove kulture i ove zajednice. Trudim se da kroz radove predstavim jednu generalnu poentu, nad-nacionalnu, trans-nacionalnu poentu. Sebe kao osobu i umetnika se trudim da vidim kao trans-nacionalnog. Model trans-nacionalnog je nešto što je legitimno od kada se formulisala globalna javna sfera. Medjutim u reprezentativnom delu se umetnost valorizuje i sagledava po nacionalnom ključu, tako da tu drage volje uzimam funkciju reprezenta ovog konteksta i Srbije. To se ne može videti kroz sve radove, zato što kroz radove pokušavam da uspostavam širi front, jedan širi jezik. Ali u debatama i razgovorima se uvek trudim da odigram najplemenitiju moguću rolu u predstavljanju svog matičnog konteksta.

GM: Da li se slika Srbije u tom kontekstu promenila?

IG: Ja sam kroz radove formulisao neke diskurse. Kroz radove sam se bavio nekom problematikom i pokušavao da je podignem na generalni nivo, nisam se upuštao u neke konkretne raspave. Trudio sam se da uvek nastupam kao umetnik, da uvek idem u korak sa svojim umetničkim izrazom da ne trčim ispred njega kao politički aktivista jer umetnost i politika su dve različite stvari. Umetnost jeste politička i umetnost ne može da ne bude politična, čak i kad je eskapistička ona ima jednu političnu dimenziju u smislu da formuliše nove načine življenja, mišljenja u jedan koordinatni sistem svoga vremena. Medjutim kada čovek iza toga izadje sa jednom jednodimenzionalnom političkom deklaracijom on više ne nastupa na polju umetnosti, nego je samo još jedan od participanata u političkom procesu. Ja se trudim da ne pregazim tu liniju, iako se ponekada bavim političkim partikularnostima trudim se da ostanem na terenu umetnosti, da se ne upuštam u racionalnu političku debatu u političkoj sferi. Sama umetnost se vezuje na narativ istorije umetnosti koji teče paralelno sa načelnom istorijom i predstavlja jednu vrstu paralelne institucije načelne istorije. Kroz taj paralelni narativ može da se kaže da umetnost nema efekta na političku sferu direktno, ali kroz taj paralelni narativ koji teče paralelno sa načelnom istorijom, umetnik ima mogućnost da kroz svoj rad napravi jednu vrstu redakcije društvene stvarnosti i da posadi minijaturene paralelne institucije koje će da govore drugačiju istinu, vrstu opozicionog diskursa, i koje postaju legitiman deo načelne istorije.

GM: Kakvo je tvoje iskustvo sa fondacijama i projektima? Da li si se ikada finasirao na takav

način?

IG: Ja apsolutno nikada nisam dobio ni jedan dinar od bilo koje fondacije. Niti sam ikada dobio i jedan dinar od Srpskog ministarstva kulture. Niti sam kada tražio neke pare. Sve što radim, radim od svojih novaca. Novac koji pravim, pravim na slobodnom tržištu gde ja ne biram ko će da kupi moju sliku ili crtež. Koliko para imam toliko radim. Tako funkcionišem već 10-15 godina. U životu nisam tražio pare od fondacije, niti bih znao kako da popunim upitnik. Niti me interesuje da nekome polažem račune. Ja sam goloruki umetnik koji se služi sredstvima koja su dostupna jednom marginalnom građaninu, jednom čoveku koji se trudi da stoji naspram sistema. Mislim da takva goloruka umetnost i njena izjava jedina može da bude istinita i iskrena i delotvorna kao umetnički izraz. Ja sam za poslednjih 10 godina imao preko 120 izložbi. Oko 20 samostalnih i preko 100 grupnih u različitim galerijama i muzejima širom Evrope i sveta. Ni jedna od tih prilika meni nije otvorila neka velika vrata i svakom prilikom sam morao iznova da radim i da se dokažem. Sada sam deo neke otvorene umetničke scene, deo slobodnog umetničkog tržišta, čak nisam prijemčiv za to tržište, pošto ono što radim ima neku političnost. Budući da sve to radim u izolaciji, da nisam deo nikakvog umetničkog establišmenta. Ja ne komuniciram sa previše ljudi, može da mi bude samo teže nego ljudima koji su deo šireg umetničkog ambijenta. Ovo je jedna jako iscrpljujuća aktivnost i praksa. Jako je teško nastupati u galerijskim krugovima kao neko odavde, zato što odavde ne postoji jedna prirodna grupa ljudi koja te podržava. Srbija nema kolekcionare. Srpske umetnike niko neće da kupi. Srbija nema neke uticajne kustose koji svoj uticaj šire i time raznose svoje umetnike. Raditi odavde je kao biti večitom siročetu, svakom prilikom moraš da se dokažeš iznova. Svakom prilikom te iznova stavljaju pod veliki upitnik. Nezgodna jedna pozicija. Moje radove su uvek dobro razumeli u Španiji, u Grčkoj, Belgiji.

GM: Kakva je umetnička publika danas u Srbiji?

IG: Kakva država takva i umetnička scena, takvo i društvo, na pola, u fragmentima, bez ključnih institucija, bez ključnih nosilaca umetničkog-javnog života, sa zatvorenim muzejima, bez hrabrih mladih galerija. Sa likovnom akademijom u očajnom stanju. Sa očajnim kvalitetom profesorskog kadra. Sa sve manje ljudi koji su zainteresovni da to studiraju. Sa sve manje mladih umetnika. Sa opsesijom sviđu da odlaze i beže odavde budući da ne mogu da steknu osnovne uslove za svoju praksu i život. Umetnička scena je ogledalo javnog društveno-političkog života u ovoj zemlji.

9.7 ENTREVISTA Nº 7 REALIZADA AL FILÓSOFO Y ARTISTA CONCEPTUAL **JOVAN ČEKIĆ**, EN SU ESTUDIO, BELGRADO, 3 DE NOVIEMBRE DE 2008

JČ: Iskreno mislim da umetnici nemaju nikakvu odgovornost u odnosu na ostale. Meni je zanimljivo da španske umetnike niko nije pitao, da li je bilo koji značajni španski umetnik uradio nešto povodom terorističkog akta u Madridu? Da li je neki značajni američki umetnik napravio neko značajno delo posle 11. septembra? Zašto nijedan španski umetnik nije prozvan u vezi događaja u Baskiji? Zašto su se jugoslovenski umetnici prepoznali u tome da budu angažovani? To je u stvari tužno, jer je umetnost angažovana upravo onda kada se najviše misli svoj problem. Verujem da je nastala gomila dobrih radova, a da nije prepoznata kao neki angažman.

Devedesetih sam sa prijateljima pokrenuo časopis koji se zvao *New Moment*. Zanimljiv mi je bio transfer kulture pisma ranijeg vremena u kulturu ekrana. Moja ideja je bila da časopis prati tu transformaciju. Postojale su dve varijante, ili da se prepoznate u dnevno-političkom naivnom pristupu, ili da kažete hajde da probamo da ostanemo normalni i da radimo nešto zanimljivo i provokativno. Ideja je bila da to bude multigeneracijski pristup. Poslednji projekat koji sam radio za časopis je bilo povodom *Balkan baroka* Marine Abramović.

GM: Da li ste saradivali sa Fondom za otvoreno društvo?

JČ: Jesam. Radili smo na njihovoj prvoj izložbi *Scene pogleda*. Kasnije smo se razisli, jer ja ne verujem u dnevno-političke angažmane. Možeš da se učlaniš u partiju i kreneš u tu priču, tada bi to bilo legitimno.

GM: Nije li čitava umetnost devedesetih obojena Soros fondacijom?

JČ: Prosto nije bilo love. Lova je dolazila od Sorosa. Ja sam tada bio u odboru koji je odobravao lov za umetnike. Umetnici su uglavnom taj novac prosledjivali štamparijama za kataloge. Uglavnom su se štamparije obogatili zahvaljujući alternativnoj produkciji, a umetnici su i dalje ostali gde jesu. To je cinizam tog vremena. Samo je pitanje da li hoćete da ga vidite. Kada odobrite novac, to je uglavnom bilo za kataloge, ili za iznajmljivanje video opreme npr., odobrite par hiljada nečega, od toga 90% ode u ruke nekih privatnika koji su u mogućnosti da rade zato što su povezani sa političkim establišmentom. Štampari iz tog vremena su se obogatili, imaju kuće, a umetnici koji su tih godina radili produkciju, i dalje su u istoj bedi. Cela promena koja se dogodila 2000. nije ništa oštetila one koji su uzeli pare, a oni koji su zagovarali promene su ostali bednici koji su i bili.

To je čudna situacija, jer vidite da glas koji ide iz kulture i umetnosti, je potpuno nebitan. Naime takav je raspored sila u društvenom polju, da možete da radite i objavite šta hoćete, niko vam "A" neće reći. Ne postoji logistika percepcije, u toj situaciji, koja bi tu stvar, uzdigla do nekog *statement*-a. Sartr je poslednji intelektualac čiji je glas imao tu težinu. Imate vrlo ozbiljnu promenu na telu društva, koja se devedesetih ovde vrlo bolno prelama, ali suštinski ona se već događa i u Evropi. Već u Evropi nije više bitan glas umetnika. On više nema niakakvu težinu, niti motiv za angažman. Stvari su se toliko izmenile, da kada sad udjete u priču o angažovanju imate ozbiljan problem da pojam angažovanog ide iz Sartrevskog vremena, neprimenjiv je na današnje vreme. Ono što je nakada bila scena, danas je mreža. Nekad ste mogli da ugasite svetlo ili da zviždite na scenu, danas možete da pravite viruse na mreži. Imate dve potpuno različite strategije, dve paradigme. Najteže je obasniti ljudima da je angažman, a pogotovu u političkom smislu, prosto naivan. Ne odgovara vremenu. Što ne znači da ne treba imati strategije otpora. Naravno da je umetnost uvek bila subverzivna, naravno da je uvek imala strategiju otpora prema mediokritetima i debilima. Ali ne možete sada raditi ono što je funkcionisalo u doba dade, to je naivno. Treba raditi nova istraživanja u tom smislu.

Ako uzmete angažman kao *readi-made*, ako uzmete da slikate cigane ispod mosta, pa uradite printeve toga u Beču za 120 evra po m2, pa ako bude 5 m2 super je rad. Moj rad je koštao 600 eura, a oni bi ljudi jeli tamo tri meseca za 600 eura. To je naiva. Problem je što je danas ta produkciona šema jako prozirna. Ako uložite toliko u produkciju, a kobajagi brinete o nekom, to je opasno. Nema više prosvetiteljskog mita. Mreža je potpuno nova pravila igre uspostavila. Imate mrežu muzeja savremene umetnosti, imate mrežu privatnih galerija. Virtuelna mreža je donela svest o socijalnim mrežama. Posle pada Berlinskog zida, nijedan ruski umetnik se nije probio na zapadno tržište. Nemoguće je da Rusi nemaju nijednog ozbiljnog umetnika. I onda shvatite, da nisu u mreži. Tek kada Moskva bude dovoljno bogata da napravi dovoljno jak galerijski sistem, i kad bude počela da kupuje velike umetnike, kada udju u mrežu, onda će zapad reći: "pa dobro onda i mi kupujemo vas". Kao ruski umetnik možete da imate kakvo god iskustvo avangarde, zapad ne može da sanja o Maljeviču, zapad u to vreme nije imao ništa slično. Mreža ne znači samo naivno gledano: dobri umetnici. Dobri umetnici su samo oni koji su u mreži. Mreža kreira ideju o dobrim umetnicima. Svi su sa padom Berlinskog zida mislili da je gotovo, ali od tada nigde nema ruskih, poljskih, čeških umetnika. Znae kakvu je avangardu i konceptualnu umetnost imala Poljska. Zašto se sada očekuje da se ruski umetnici angažuju protiv Putina? Šta su uradili američki umetnici protiv Busha? Nemate ni jedan zezatorski portret Busha, nije palo na pamet Jasperu Johnsu to da uradi. Koji je danas i dalje na listi najprodavanijih na svetu. Damien Hirstu nije palo na pamet da zeza engleskog premijera. Šta radi Damian Hirst? Slika užaše Iraka i prodaje ih za milione. Ne pada mu na pamet

da podkači Bleara. A od nas su devedesetih očekivali nešto protiv Miloševića. E to je mreža. Mreža strukturira celo polje. Na drugoj strani ona debilizuje one koji treba da poveruju da se angažuju. To je ključni problem. Da vi odavde ne biste nešto produkovali, nešto što bi na bilo koji način destabilizovalo mrežu. Najveća pretnja tome je bila Rusija, koja realno ima ozbiljnu avangardu, koja ima ozbiljnu ekipu umetnika posle pada zida. Od toga nema ništa jer nisu u mreži.

GM: Da li se onda može reći da umetnici koji su prihvatili angažman protiv Miloševića, jesu u mreži?

JČ: Naravno da ljudi koji su normalni ne mogu tako nešto da odobravaju. Neki umetnici su prosto prirodno reagovali. U toj produkciji niste imali samo angažovanu umetnost. Npr. ako pogledate katalog *Scene pogleda*, tu nemate angažmana, imate jako dobre radove.

U to vreme je Šešelj na svojim nastupima na televiziji vrlo često napadao Soros, i beogradsko Soros društvo, da su to strani plaćenici. Morate da budete svesni jedne činjenice, kada Centar za savremenu umetnost koji je pri Sorosu, pravi izložbu, onda svi umetnici koji pristanu da učestvuju na toj izložbi, makar izlagali erotske crteže, zapravo imaju politički stav. U tom trenutku u Srbiji, šta god da ste imali sa Sorosem već ste bili neprijatelj države. Imate "stav" umetnika samom činjenicom da pristaju da izlažu na takvoj izložbi. Iako neki od radova nisu neminovno bili angažovani.

Zato je ta izložba bila dobra. Jer ste u tom trenutku imali gomilu radova koja nema veze sa dnevno političkom situacijom. Međutim to ovde nije tako shvaćeno. Stav umetnika ne mora biti eksplicitno prikazan u radu. Zapad nikada nije shvatio da je unutrašnja situacija bila takva da ostati normalan je već značilo "biti protiv". To je problem objasniti, da ti ljudi koji su se ovde kretali i probali da rade nešto normalno već su bili "protiv", samim tim što su bili normalni.

1996. sam pomagao studentima oko tromesečnih demonstracija. Sve vreme sam im govorio da moraju da se ponašaju dadaistički. Ako se setimo nadrealisti i dadaisti su vodili ture po Parizu, pokazujući šta sve treba da se sruši, kao što je Louvre, Nacionalna galerija... Zapravo sam im govorio da treba da tu njihovu mladu inteligenciju ne povinuju politici. Kasnije je izašao naslov jedne italijanske novinarke: "Malo je falilo da dadaisti sruše Miloševića". To je jedini gest koji možete da uradite u toj situaciji. Tipa da smo radili akcije da vežu oči spomenicima naših velikana po gradu. Sa idejom da je sramota da ti velikani gledaju šta se danas dešava u Srbiji. To je imalo težinu.

GM: Umetnici su mi često sugerisali svoje radove koji su najbolje bili prihvaćeni od fondacije Sorosa, to su uglavnom bili radovi koji su se vrlo eksplicitno bavili Miloševićevim vremenom...

JČ: To je kasnije čitanje dela, koje po meni nije pravo čitanje dela. U katalogu o devedesetim Muzeja savremene imate takvo, na silu, čitanje. Ljudima je bilo vrlo važno da ostanu normalni. Umetnicima je bilo važno da rade.

GM: Da li je onda bilo isčekivanja angažmana srpskih umetnika?

JČ: Pa jeste, ali uvek imate populaciju koja ne pristaje na nešto, a ne može da ode. Taj stav je imalo 90% umetnika u Srbiji. Nemate normalne mehanizme izlaganja. Sve je blokirano. Izlagalo se po alternativnim prostorima. Već to da nešto radiš, je samo po sebi angažman. Kako da objasniš nekom strancu da, ujutru dobijete 500 dinara, otrčite i kupite marke (nemačka valuta), i onda uveče kad krenete u prodavnicu te marke menjate, da vam inflacija u međuvremenu ne bi pojela taj novac. To je problem konteksta. Zapad ima jedna očekivanja a mi smo u potpuno drugom kontekstu, on ima jednu mrežu, a mi smo van nje.

GM: Gde smo mi danas u odnosu na tu mrežu?

JČ: Problem je što ovde ljudi još nisu shvatili da je stvar ušla u mrežu. Tranzicija podrazumeva

jedno veliko čišćenje, sada morate da se angažujete na jedan potpuno nov način. Umetnička priča danas mora da bude tako kodirana da bude lako i brzo prevodiva na globalnom nivou. Umetnik može biti zanimljiv samo sa moćnom produkcijom, da bi to napravio ne mora da čeka od ministarstva kulture da mu nešto da, mora da se stvori jedna nova interakcija sa ljudima, to se ovde još nije dogodilo. Na jednoj strani zbog sujete, na drugoj strani zbog dubokog nerazumevanja promene. Ovde imate ljudi koji se ponašaju kao da i dalje postoji scena. Ovdašnja scena se suočila sa nemogućnošću da kod koji je imala, od nadrealista, zenita, konceptualista, preko devedesetih prenese na neke mlađe umetnike. Ja sam jedini iz 70ih koji povremeno predaje kad me pozovu. Niko od tih umetnika ne prenosi svoje iskustvo. Nemate nova čitanja. Scena je ušla u vakuum. Koji može da se tumači kao post-ratni sindrom. Ovo je bila jedna od najjačih scena u staroj Jugoslaviji. Danas možete pročitati da je značajnija slovenačka ili hrvatska scena od srpske, što je glupost. Ova scena ima jedno od najjačih iskustava. Ima fantastičan potencijal avangarde, međutim on nije usvojen kao kulturna osnova. Da živi u Beogradu Jasper Jons bio bi zaboravljen, zato što je umetnik 60ih, nikoga to ne zanima. Ovde postoji provincijalna želja da se stalno bude update-ovan. Beograd je sada potonuo u provinciju u kojoj nije bio ni 90ih. Ovo je vrlo specifična situacija. Devedesetih se nismo umrežili, mada ne treba imati iluzije da je neko bio naročito zainteresovan za nas. Ova scena ne može samu sebe da revitelizuje. Čekaće se dok ne dodje nova generacija umetnika, kritičara, teoretičara, jer ovi ovde sada nemaju mogućnosti da je isčitaju. Oni su ostali preusko vezani za jedan centar, Soros, za jedan tip gledanja na stvari. Stvari su se jezivo promenile u poslednjih desetak godina. To vidite na kineskoj, engleskoj umetnosti. Te promene ukazuju da neki ljudi, ili neke kulture ili neki centri nisu uspeli da se na vreme transformišu da bi postali deo globalne mreže. Mislim da je to glavni problem.

GM: Da li ste devedestih izlagali u inostranstvu?

JČ: Da.

GM: Preko Sorosa ili ličnih kontakata?

JČ: Uglavnom su zvali Rašu i mene.

GM: Raša mi je rekao da su njegova izlaganja bila po pozivu ličnih kontakata iz 70ih.

JČ: Da, bilo je lepo da vas se neko seti.

GM: Da li ste na tim izložbama predstavljali Srbiju, Beograd ili samog sebe?

JČ: Pa ne, morate imati jednu preciznu stvar u vidu. Umetnici 70ih gotovo uvek predstavljaju same sebe, jer oni ovde nikada nisu bili prihvaćeni u pravom smislu te reči. Oni su navikli da su usamljeni jahači, tu je reč o svega 6-7 ljudi. Ti ljudi nikada nisu bili uvezani u neku ozbiljnu mrežu. Čak i kada su nas negde zvali, više smo bili neki ukras. Raša Todosijević je najviše, posle Marine Abramović, izlagao napolje i prodavao radove. Ta naša avangarda sedamdesetih nije dospela do Evrope, Evropa ne zna za nju. Realno Evropa nema važne umetnike devedesetih, ona 90ih nije ništa uradila. Jedino Engleska. Evropa ima problem.

Ako se vratimo na prvo pitanje, a zašto bi ja imao problem sa angažmanom, od osrednjih evropskih novinara. Imate anemičnu, impotentnu Evropu koja se ponaša arogantno. Poslednja velika izložba je u Boburu, o dadaizmu, znači da Evropa nema šta da pokaže. Jedini ko sad hara je engleska scena. Mislim da je Evropa očekivala da usisa energiju sa margine, od Poljaka, Čeha, Srba... Međutim ispostavilo se da to zbog sistema mreže ne može. Oni bi da sačuvaju svoju mrežu, a da u isto vreme dobiju impuls energije. Kada vas Evropa proziva da budete angažovani ona vam u stvari, indirektno kaže kako ona ne može da bude angažovana, kako ona nema dobru umentost, kako je ona slaba. Duchamp je imao jednu zanimljivu opasku "Svi muzeji su puni osrednje umetnosti, jer ona prava nikad nije ušla". To se sad događa Evropi. Zahtev za angažovanošću je simptom evropskog licemerja i impotencije. Ali to Evropi niko ne sme da kaže jer je stara, bogata, i svi treba da joj govore da je lepa, zgodna, pametna, poželjna, zavodljiva. A u stvari, realno su se stvari odavno promenile.

GM: Da li ste mišljenja da je naša scena imala bogatu produkciju baš zbog tog kriznog stanja 90ih, a da se Evropa ušuškana u svom blagostanju i jednostavno uspavala?

JČ: Evropa je zemlja staraca, ona je u velikoj meri ubila eros, da bi na neki način parirala američkom japi ludilu. Evropa ima problem sa svojim telom. Sve je Evropa, a ovo ovde se uvek zvalo Balkan. Mi smo tek od poslednjih godina, Jugoistočna Evropa. A drugi problem je taj, da je sama Evropa poluostrvo Azije. Sama Evropa nije nikakav kontinent. I u tom smislu se ne razlikuje od Indije, koja je takodje poluostrvo Azije. Ona se distancira od svog tela koje se zove Azija. Pa deo svoje frustracije time, projektuje na Balkan, tretirajući nas kao svoje poluostrvo. To je ta politička nesvesnost Evrope koja je problem. U tom kontekstu potpuno je suludo da očekujete od Balkana da bude angažovan.

GM: Imamo sad situaciju da domaći nacionalistički pokret Obraz, zatvara izložbu kosovskih umetnika u galeriji Kontekst. Kako tumačite tu situaciju?

JČ: Da li znate da u Poljskoj dodje pop na otvaranje izložbe, i kaže galeristi da izložba nije moralna, i galerista zatvori izložbu? Znae koliko svuda ima incidenata tog tipa? Svuda imate te neo-nacističke pokrete. Kada prelazite poljsku granicu i ulazite u Nemačku, stoje neonacisti viču Poljacima koji su sada njihova evropska zajednica: "Vraćajte se nazad u Poljski!" Dakle sve zemlje imaju te desne, neo-nacističke pokrete. To je prva ravan. Druga je, ni jedan srpski umetnik neće izlagati u Albaniji, ne smeju da idu dole. Ovde kod nas dodju ti neofašisti, koji ko zna od koga su dirigovani, iscepaju jedan-dva rada, i dešava se da ovde neko hoće na osnovu toga da profitira. Ovde neko hoće da bude veliki demokrat, veliki liberal. Ne govorim da je u redu da se iscepa bilo šta, bilo cije... Da li znate da je kompletna izložba savremene kineske umetnosti kada su je vraćali iz Beograda, izgorela na putu? Pa niko nije napravio međunarodni incident. Tome niko nije pridao značaj, zato što niko kod nas nije mogao da profitira od toga. Niko nije došao da kaže, naravno platite albanskim umetnicima radove, naravno pohapsite te iz Obraza, tako se radi u civilizovanom svetu. Ali se setite da ste spalili kinesku izložbu, setite se da u Poljskoj popovi zatvaraju izložbe.

GM: Priča je bila da je ta ista izložba, prošla bez incidenta u Novom Sadu u Muzeju savremene, zato što je iza tog projekta stao muzej, a da je u Beogradu došlo do incidenta zato što je izlagano u galerijskom prostoru, pa da je u pitanju ta institucionalna podrška, koja je u Beogradu izaostala, a što je verovatno dalo Obrazovcima krila.

JČ: Ovde imate taj paradoks, da ljudi pokušavaju makar preko incidenta samo da se za njih čuje. U suprotnom ne postoje, to je najveći problem ove sredine, izgubila je osećaj za dobru umetnost, samo ima osećaj za neke pseudo političke incidente. Obrazovci često upadaju i kvare razgovore po raznim galerijama. Dešava se da neke nacionalističke snage da bi uopšte bile primećene, počinju da reaguju u svim mogućim registrima, pa i u umetnosti, koja ih do juče nije zanimala. Dok sa druge strane imate ove koji hoće da se za njih čuje, jer su ih zaboga napali neki nacionalisti. Radove Raše Todosijevića koji su najradikalniji, niko nikada nije napao. Ali ima jedna zanimljiva situacija, Raša kada je imao izložbu, kustosi Muzeja savremene umetnosti, i direktor muzeja, su tražili, da performans gde se jede pasulj i pije pivo za stolom ne bude izvodjen za vreme otvaranja, jer će doći ministar kulture, i nije lepo da vidi kako se jede za kukastim krstom. Pa su od Raše tražili da se performans uradi dan pre otvaranja, da bi kao instalacija ostao za vreme otvaranja. Jer kada sam ja oragnizovao Bijenale mladih u Vršcu, Rašin performans je izvodjen u špic vremenu, u 20 časova, za tim istim stolovima su jeli ljudi. Zašto ne može u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu da se održi performans? Zašto niko nije napisao text o tome? Jer to je gore nego kada trećerazredni nacionalisti iscepaju dva-tri albanska plakata, jer to je unutra. Tu nema ni Albanaca, ni desničara. To je po meni veći problem, od ovog sa albanskim umetnicima. To niko nije javno rekao u Beogradu, naprotiv, ti koji ne daju da se izvede Rašin performans, da se ministar ne uznemiri, će vam zagovarati najveći angažman. To vam je cinizam ove scene.

GM: Kako objašnjavate to da se scena devedesetih nije nastavila i evoluirala prirodnim

tokom u ovaj period nakon promena 5. oktobra?

JČ: Ovde ima jako puno sujete. Kao što imate ratne profitere, tako imate i ove druge, anti-ratne. Imate gomilu ljudi koji danas jako dobro živi zato što je NGO koji se brine o ne znam čemu. Nije slučajno Soros u jednom momentu zatvorio sve centre za savremenu umetnost. Oni su u jednom periodu imali svoju ulogu, pa su evoluirali u nešto ili su bili zatvoreni. Nekima ne odgovara da se ovde stvari normalizuju, jer oni moraju da se brinu o normalnosti. Ovde se scena malo debilisala, zbog anti-ratnog profiterstva. To je jako ozbiljan problem koji niko ovde ne preispituje. Scena počinje da umire i da se zatvara u šablon.

GM: Da li su promene nakon 2000te obećavale nešto drugo? Ne samo u smisle političkih promena već i promena na likovnoj sceni?

JČ: Jeste, ljudi su se jako ponadali da će se nešto dogoditi. Na žalost ništa se nije dogodilo.

9.8 ENTREVISTA Nº 8 REALIZADA A LA HISTORIADORA DEL ARTE JASMINA ČUBRILO, EN SU CASA, BELGRADO, 14 DE NOVIEMBRE DE 2008

JČ: Devedesetih godina nema zvaničnih institucija koje se bave savremenom umetnošću. Državne institucije vode politiku režima na vlasti, Slobodana Miloševića. Jedina mesta gde se moglo izlagati su bile alternativne institucije. Ili institucije izvan Beograda. Vršac, Pančevo, Novi Sad. Tu se u stvari stvarao prostor za izlaganje svega onoga što će se kasnije u istoriji umetnosti tumačiti kao nove pojave. Tada imamo slikarstvo koje je u nekom smislu nacional-socijalističko, neuko, simboličnih predstava, nadrealizam, hiperrealizam, pa sve to pod okriljem nacionalizma i nacional srpskog identiteta. Kao direktor Muzeja savremene dolazi Trkulja koji otvara vrata tim svojim pajtosima. On je bio direktor od početka devedesetih pa sve do 2000tih kad je došlo do promena. Tu je čak bilo spekulacija i o vraćanju radova hrvatskih umetnika, ali ja nikada nisam došla u posed nekakvog ozbiljnijeg dokumenta koji bi to posvedočio.

GM: Tih godina se Irina Subotić javno obraćala Direktor muzeja Trkulji?

JČ: Da to je bila afera oko Tapija koji je bio zvezda likovne estrade onog vremena. To su bile razne malverzacije, priče o nekim neverovatnim svotama za koje se prodaju njegove slike. Irina ima jedan mnogo bolji tekst o izložbi Milića od Mačve u Narodnom muzeju. Početkom devedesetih je Milić od Mačve od strane zvanične politike i njenih likovnih krugova bio proglašavan za autentičnog srpskog slikara. To je bilo vreme kada se verovalo da su Srbi najstariji narod. To je bila umetnost koja je utemeljena na toj ideologiji i koja je propagirala tu ideologiju. Što se tiče zvaničnih institucija u Beogradu je postojao Dom omladine, zatim Galerija studentskog kulturnog centra koju je vodila Biljana Tomić (od samog kraja osamdesetih i početka devedesetih je to ona vodila, promovišući nove kulturne tendencije. Ona je imala lične kontakte sa inostranstvom još iz 60tih i 70tih).

Onda sa uvođenjem sankcija dolazi do apsolutnog prekida kulturnog kontakta. Bilo je nekih sporadičnih kontakata ali ne na nivou institucija, to je bilo vreme kada još nije bilo interneta. Odjedanput se ova sredina koja je političkom odlukom zatvorena, još više zatvara. Sa otvaranjem Fonda za otvoreno društvo se stvari polako pokreću, ali do prave kulturne razmene sa inostranstvom dolazi tek krajem devedestih, ali i to su sve sporadični kontakti, više na bazi ličnih poznanstava.

GM: Sta mislite o tezi Miška Šuvakovića u pogledu “Soros realizma”?

JČ: Samim otvaranjem Centra za svremenu umetnost su se izmenili i pogledi na ono što se dešavalo na sceni. Pojavljuje se jedna grupa ljudi koja počinje da primenjuje određene interpretativne modele na ono što se do tada radilo i interpretiralo malo drugačije. To se više

interpretiralo u nekom formalističkom smislu, a manje u značenjskom smislu. I oni su zapravo pokušali da postave drugačiju poziciju i drugačije interpretativne modele. Tu su postojali određeni fondovi sa određenom svotom, umetnici su se javljali na njih, to je praktično bilo jedino mesto gde je umetnik mogao da se obrati da mu neko napravi katalog, da mu podrži produkciju. Dobrim delom zahvaljujući tom novcu je podržana velika tekstualna produkcija, tako da su od svih proteklih decenija devedeste najdokumentovanije. I imate interpretaciju koja nastaje istovremeno sa tom produkcijom. Soros centar se istovremeno pojavio u zemljama istočne Evrope koje su znatno siromašnije od zemalja zapadne Evrope. Generalno su omogućavali decentralizovani sistem u smislu odkupa, u smislu privilegija koje određeni umetnici dobijaju, centri su pružali neku elementarnu zaštitu umetnicima, i naravno nekakvo tržište gde ste mogli da izadjete i da nastavite da se bavite umetnošću. Tako da su centri koji su se pojavili bili definisani kao tačke liberalne politike. Takva mesta su svakako imala svoje određene ideologije i okvire i zahtevali su da se projekti realizuju u skladu sa tim ideologijama.

GM: Izvesno je da je postojala hiperprodukcija radova, a da nije bilo tržišta. Neki umetnici su komentarisali da su sopstvene radove koristili za podpalu. Šta mislite o tom paradoksu postojanja jedne velike produkcije i njene frustriranosti nemogućnostima plasmana na tržište?

JČ: Recimo neki umetnici su imali dogovor u smislu produkcije radova sa fabrikama (Mirjana Djordjević sa Sartidom). Zatim postojale su neke kolonije koje su podržavale umetničku produkciju (Apatin, Tera). Zatim imamo Soros koji kada je pravio svoje godišnje izložbe, pravio je i produkciju radova, bile su dve izložbe godišnje, tematske, umetnik bi konkurisao sa projektom na temu, na izložbama su se birali umetnici. U okviru tih izložbi postojao je novac za produkciju radova. Najviše Soros novca je otišlo na štampanje publikacija, nije toliko pokrivena sama produkcija. Kataloge od Sorsa su uglavnom dobijali mlađi, oni koji su počinjali devedesetih.

GM: Kakav bi bio vaš izbor umetnika koji su obeležili devedesete?

JČ: Od tih tridesetak umetnika koji su bili aktivni, mnogi su otišli, a neki su prestali time da se bave. Svakako Raša i Neša, Dejan i Jelica, Mrdjan Bajić, Tanja Ostojić, Milica Tomić, Uroš Djurić, Mileta Prodanović, Nina Kocić, Marija Dragojlović, Dušan Otašević.

Jedna zanimljiva stvar je da u toku devedestih kada su državne institucije bile pod zvaničnom režimskom upravom, Irina Subotić i Gordana Stanišić, rade ciklus izložbi *Na iskustvima memorije* u Narodnom muzeju. Ta izložba otvara vrata umetnicima mlađe generacije da udju u Narodni muzej i imaju svoje tri nedelje za samostalnu izložbu. Taj proces je trajao godinu dana. To je bio jedan od prodora "alternativne scene" u zvanične institucije tokom devedestih.

GM: Kako se scena menja od 2000te?

JČ: Od tada se javljaju umetnici koji su bili pod manjim uticajem same akademije kao škole, a više pod uticajem svih dešavanja iz druge polovine devedesetih na teoretskom planu. Sredinom devedestih se menja način posmatranja, interpretiranja i razmišljanja o umetničkom delu. Mlađe generacije postaju teorijski informisane i obrazovane. Tako da umetničko delo nije više samo objekat sam po sebi, već više nekakav, medij proizvodnje značenja. Nova generacija je u tom smislu politički osvešćena. Tretiraju pitanja ženskog identiteta, nacionalnog, umetnika marginalizovanog u jednom društvu u tranziciji. Tu je jako zanimljiva grupa Dez org, koja se sama organizovala, sa idejom da na razne načine sebe promovišu. Bave se raznim prezentacijama, komunikacijama, jako su zanimljivi. Remont je odigrao važnu ulogu. Postoje dva mesta u kojima postoji interesovanje za mlađe umetnike, sa jedne strane Galerija Zvono, privatna galerija koja ima određeni broj umetnika koje zastupa, nosi na sajmove, a sa druge strane Remont koji radi sa većim brojem umetnika.

GM: A REX i Kontekst?

JČ: Rex ima mnogo šire delovanje. Razgovore, tribine. Kontekst galerija i Dez org blisko saradjuju.

To je priča koja se nastavlja na umetnost devedesetih koja se bavila različitim problematičnim mestima srpske realnosti. Kontekst je mesto gde ćete se susretati sa radikalnim stavovima, to je zapravo prostor za aktivizam, za ispitivanje realnosti, provociranje realnosti i tih nekih zamaskiranih mesta u ovom prostoru. Čini mi se da se ovaj Oktobarski salon bavi devedestim i još dugo ćemo mi isterivati demone devedesetih, to je proces koji zahteva vreme. Prosto se ne govori o današnjim problematičnim mestima. Šta znači sad taj neoliberalizam?

GM: Da li to ima veze sa onim što bi nazvali “umetnost po formularu” ili naprosto tretiranje tema koje se očekuju od nas kao društva?

JČ: Ja to ne bih tako olako okarakterisala. Mislim da to niko više tamo ne čeka. Ta priča da je neko nešto očekivao od nas, mislim da je to sada završeno. To se devedestih nekako pripisivalo Milićinim radovima (*xy ungelöst*).

GM: Da li onda možemo reći da 2000te karakterišu tranzicijske teme, evropeke integracije...?

JČ: Jeste možemo reći da ima dosta radova koji tematizuju i problematizuju te teme. Tanja Ostojić je svoju privatnu priču potpuno uopštila, pitanje emigranta, zatim problematizuje pitanja Roma, koji jesu bolno pitanje Nemačke gde ona živi. Postoji ta identifikacija sa situacijom Roma. Kako ona dolazi do papira u Nemačkoj, do koje mere se integrisala u nemačko društvo.... Različiti su aktivizmi u zavisnosti od konteksta u kojima umetnik radi i živi.

9.9 ENTREVISTA Nº 9 REALIZADA A LA HISTORIADORA DEL ARTE IRINA SUBOTIĆ, EN SU CASA, BELGRADO, 16 DE OCTUBRE DE 2008

IS: Veliki deo populacije je pružao odpor, na humanističkom planu, odpor Miloševićevom režimu, organizovanjem demonstracija, pisanjem pisama. Ali u svetu to nije bilo prepoznato. Tek velike demonstracije 1996. i 97. su osvestile svet, jer su bile filmične, duhovite, nisu bile obične demonstracije. Tada je počelo da se govori o tome da ovde ima otpora. Čak su i naše kolege iz inostranstva govorile da se u Beogradu ništa ne dešava, da nema otpora. Što je naročito bilo bolno od onih kolega umetnika i istoričara umetnosti, koji su mogli da znaju da ovde postoji drugačiji način razmišljanja. U tom periodu mi se čini da su najveću ulogu odigrale pojedine umetničke ličnosti koje su u svojoj osami, vrlo često ne izlažući, kao što su Dušan Otašević, Čedomir Vasić, Mrdjan Bajić, stvarali dela koja su vrlo jasno bila anti ratna i u tom smislu vrlo angažovana. Angažovana na klasičan način društvene, ne toliko političke svesti, svesti protiv mentaliteta, protiv subordiniranosti, protiv malogradjanstine, protiv manipulacije, protiv medijske kampanje koja je bila toliko jaka.

GM: Kakav je bio odnos zvaničnih institucija u devedestim?

IS: Institucije su sve bile u katastrofalnom stanju, osim onih nezavisnih koje su se formirale kao nevladin sektor. Centar za kulturnu dekontaminaciju, Rex, Remont, su u tom momentu imale dostojanstva i znale da povežu profesionalizam sa čvrstim etičkim kodom. Sa druge strane Muzej savremene umetnosti i Narodni muzej su veliki muzeji koji su tih godina bili u službi politike. Bilo pod pritiskom ili iz samih stavova njihovog rukovodstva, oni su ušli u duboke korene nacionalizma, velikih ideologija, pravoslavlja, okupljanja srpskih snaga, velikosrpskih ideja, što je sve vodilo gubitku autonomije muzeja, gubitku njihovih vrednosnih kriterijuma, gubitku mesta koji su oni imali u porodici muzeja u svetu i kod nas. To su bili muzeji koji su davali jako loše primere. Za njima su se povodili zatim i muzeji širom Srbije. Tako da se više nikakvi ozbiljni projekti nisu radili. Nije bilo ozbiljnih istraživanja, sve je palo u senku dnevne politike, očuvanja srpstva, revitalizacije pravoslavlja. Nakon dve hiljadite, dolazi do smene uprave u ovim muzejima. Međutim kao posledica proteklih godina u Narodnom muzeju, nagomilani problemi i društveni nedostatak

svesti o značaju muzeja neomogućuje da taj muzej brzo napreduje i dobije ono mesto kakvo muzeji imaju u svetu. Dok je čitav svet 80ih i 90ih išao napred i shvatao muzeje kao najbolje merače vremena i predstavnike onoga što jedna kultura može da da, dotle su naši muzeji 80ih zapadli u probleme a 90ih bili u katastrofi. Iz toga se vrlo teško izvlače. To sve utiče na izložbenu politiku, na nedostatak međunarodne saradnje. Mi nemamo velike izložbe kojima se možemo upoznati šta se dešava. U tom smislu je Oktobarski salon kao velika međunarodna izložba jedan dobar korelativ o dešavanjima u savremenij umetnosti. Nemamo izložbe klasične umetnosti, niti moderne, koje bi bile dobre informacije onoga što se dešava. Mislim da je Oktobarski salon otvorio vrata savremenog načina organizovanja izložbi, novom načinu mišljenja, kustoskoj praksi, autorstvu, i doveo poznate svetske umetnike.

GM: Vi ste radili u Narodnom muzeju ciklus na *Iskustvima memorije*?

IS: To je bilo povodom 150to godišnjice muzeja. Sama organizacija muzeja u to vreme je bila takva da je sve bilo podređeno predtavljanju srpske umetnosti, srpskih umetnika, srpskih kolekcija. Ja sam bila zadužena za evropsku kolekciju. I smatrala sam da ona može da da dobar odgovor šta se dešava u našoj savremenoj umetnosti. Ideja koju smo razvile Gordana Stanišić i ja je bila da pozovemo uspešne umetnike, one koji su se osvedočili već u načinu razmišljanja vezanom za prošlost i da pronadju dela iz inostrane kolekcije Narodnog muzeja, sa kojima bi mogli da naprave neke svoje instalacije, slike, skulpture. To je bio zanimljiv ciklus koji je trajao godinu dana. To je bio most između umetnosti savremenoga trenutka, kada se nije moglo putovati, niti videti nešto drugo, pa se fokus usmerio na ono što mi imamo.

GM: Da li ste tokom devedesetih saradjivali sa Fondom za otvoreno društvo?

IS: Jesam. Fond je jako bio vazan za teoretsko razmišljanje, za formiranje kustosa, nove kuratorske prakse. Mislim da je to bilo neophodno, jer je stari način studiranja i nemogućnosti putovanja zatvorio mnoge mogućnosti komunikacije. Soros je u tom momentu održavao vrlo visok nivo, dovodeći vrhunske stručnjake, što je bilo veoma bitno za čitav krug mladih umetnika i istoričara umetnosti, koji su danas najvažniji i najznačajniji kustosi, pisci, istraživači, baš oni koji vode različite projekte jer su se formirali dobro.

GM: Kako vidite 2000te, tranziciju i promenu vlasti?

IS: Svi smo očekivali da će promena da bude mnogo radikalnija i mnogo brža. Verovali smo da ima jakih snaga koje mogu da preobraze institucije, pa čak i celo društvo. Odredjene institucije su uspele da se preobraze. Mnoge se transformišu i polako hvataju korak sa vremenom. Ali za moj osećaj suviše lagano, mislim da bi to trebalo da ide mnogo brže. Ali tu administracija sputava, stari zakoni koji su inkompatibilni sa modernom kulturnom politikom, a modernu kulturnu politiku mi nemamo. Nikako da se saglasimo sa tim šta je to bitno za ovaj narod. Mislim da stalne smene vlada i ministara nisu dobre. Pozitivna sam u smislu da je danas mnogo bolje nego što je bilo. Ali mislim da smo zaslužili da kultura ima dragocenije mesto. Još se o kulturi ne govori sa onim predznakom predstavljanja naroda, narodnosti, istorije, vrednosti, nego se govori o tome koliko je sredstava potrebno. Dokle god ne budemo znali da cenimo kulturne vrednosti na svim planovima, dotle nećemo imati šta dobro da ponudimo Evropi. Kultura je jedino nesumnjivo vredno i ne može se osporiti. To su potencijali, to je mlada kreativnost, maštovitost, snaga, izdržljivost, dobra organizovanost. To je ono sa čim bismo mogli da imamo mnogo bolje mesto u Evropi. To ne možemo sa našom privredom, policijom, zakonima, ne možemo sa našim Kosovom i dugovima koje imamo prema Hagu. Ali kada bismo imali kao predznak kulturu, onda sam sigurna da bi nas prepoznali kao jednu značajnu evropsku zemlju. Tako da nas tranzicija još bolno vuče na dole.

GM: Kako vidite srpsku savremenu umetnost koja se finansira iz fondacija?

IS: Fondacije su vrlo različito usmerene. Ja mislim da je to budućnost (Erste Banka, Telekom), da bogati investiraju u umetnost. Državu to ne oslobadja obaveza, da bude investitor za nacionalne

projekte, kao i za predstavljanje u svetu.

9.10 ENTREVISTA Nº 10 REALIZADA AL ARTISTA PLASTICO NIKOLA DŽAFO, EN SU ESTUDIO, PETROVARADIN, 4 DE OCTUBRE DE 2008

NDŽ: Soros je ovde najviše zakuvao. Mislim da nije bilo ni jednog projekta da nije Soros dao pare. Otvorio je dokumentacioni centar. Ja sam učestvovao u projektu *Zamrznuta umetnost* Led Arta. Darka Radosavljević je radila na B92, njen radio je to prenosi, to je bila dobra pokretačka akcija, to je bio prvi put da su vizuelni umetnici žestoko reagovali i probili barijere na CNN i BBC-u. Konačno smo dobili status aktivnih umetnika, koji brinu o svojoj zemlji. Najveći je problem što ni jedna politička stranka nema u svom statutu šta misli sa kulturnom politikom. Mi smo u tom momentu bili najbliže da ponudimo Gradjanskom savezu Srbije (GSS je bila parlamentarna stranka liberalnog opredeljenja, nastala 1992, od početka krize u Jugoslaviji stranka se zalagala da se izbegne sukob i raspad zemlje, dosledno se držeći antiratne i antinacionalističke opredeljenosti), celu ovu platformu kulturne politike za koju smo se zalagali. Ja sam siguran da bi oni to prihvatili, ali stranka se ubrzo raspala na tri struje. Od tog trenutka sam počeo da se ozbiljno zalažem za grupaciju umetnika, jer je ona jedino moguća da opstane i živi dalje. Imao sam stav da za vreme ratnog stanja umetnik ne može da se zatvara u atelje da slika, nego da mora da izađe na ulicu i traži izlaz iz te situacije. Iz takvog stava je nastao Led Art. Počeli smo da pravimo akcije.

GM: Kakav je za vas bio prelazak od SFRJ na rat?

NDŽ: Raspad je dugo trajao, nije došao naglo. Od Titove smrti se očekivalo da će se država brzo raspasti. To se razvuklo dok nije Milošević preuzeo vlast i razbio celu stvar. To je moglo sasvim drugačije. To je bilo poražavajuće. 1990. sam se definitivno vratio iz Švedske za Srbiju, da bi se ovde uključio u dešavanja. Ja mislim da je Milošević najviše uticao na raspad, jer je hteo veliku vlast. Da bude Tito umesto Tita.

GM: Koliko je rat izmenio vaš lični izraz?

NDŽ: Ja sam prestao da slikam. Sad mi je problem da se vratim. Bilo je tržišta devedesetih, nikad ono nije nestalo, ali ja nisam imao živaca da sedim i slikam tih godina. Moj lični izraz se skroz promenio, ja se nikada ne bih bavio svim ovim akcionizmima, mi smo bili preteće svih ovih sadašnjih dešavanja, nesvesno, radeći na ličnom opstanku. Bili smo angažovani, pripremali teren, politizovali se, reagovali smo pre Evrope, uvek bez para, naučili smo sve da bismo izvukli novac za projekte, piši – konkuriši – traži – otimaj, da bi išao dalje. Tu je uloga Sorosa strašno bitna. U okviru samog fonda se stvaralo jezgro, ne znam po kom sistemu, pa su se formirale “lige umetnika”, prva, druga, treća... Ko je bio bliži centru jezgra lakše je prolazio. Sama politička neugodnost je dovela do toga da postaneš oprezniji, brži, aktivniji, da kapiraš šta se dešava, da ideš napred, lečiš sujetu. To je bilo dobro. I onda normalno dodješ i do novog izraza.

GM: Da li treba ili ne stvarati u vreme rata?

NDŽ: Ne treba. Treba reagovati i biti aktivan. Ne mogu da te sabiju. Bilo je ljudi koji su se zatvarali u sebe i u svoje ateljee, i onda počinjali sa paćeništvom, ne rešavajući problem. Ovim akcijama smo želeli da sprečimo rat, ili pak da ubrzamo njegov kraj. Ako postaneš pasivan, eliminisan si iz toka koji je glavni. Koliko je to sve pozitivno ili negativno, zavisi od toga na kojoj si strani.

GM: Da li postoji opasna umetnost? Da li ste se plašili da ćete svojim radom isprovocirati strasti?

NDŽ: Ne postoji u toj meri opasna. Mi smo se sprdali sa Miloševićem. Sve je on to čovek kapirao. Više je on imao koristi od našeg bunta i izazivanja strasti nego mi. Mi smo skretali pažnju, ali on

nije izgubio živce da bi nas tukao. Slučajno na tim demonstracijama, kad je trk, pa policija pretuče nekog. Presija je bila normalna, ali ne u meri da te sprečava da izvediš akcije.

GM: Zašto okupljate umetnike oko projekta *Zamrznuta umetnost*?

NDŽ: Da bi reagovali. Da bi izneli stav, da bi skrenuli pažnju na naše postojanje. Da nas ne zaborave.

GM: U kom momentu se vi politički odredjujete?

NDŽ: U pitanju je etika i osnovna moralna linija koju nosiš. Svaka nepravda te tera da reaguješ. Imaš poruku da se kreativno izraziš. Samo umetničko ponašanje je ekstremno, ono je protiv, ono izaziva. Kao što pubertet nosi svoj bunt, tako i ovaj posao to nosi. Umetnici su uvek nezadovoljni, kreativniji, lucidni, lako ih proglase budalama, čim si umetnik nisi na glavnom putu. A ratne okolnosti umetnika dodatno teraju na angažman, i borbu za svoja prava.

GM: Kako je došlo do okupljanja umetnika?

NDŽ: Iz potrebe, nužde. Usledio je organizovan istup, i potraga za zaštitom, finansijama, menadžerima, producentima, mesto delovanja.

GM: Što se finasija tiče to je od početka bio Soros?

NDŽ: Soros i lična ulagaja. To što je Soros davao to nikad nije bilo dovoljno. Da on nije postojao, verujem da bi politika bila drugačija i brže bi se stvari dešavale. On je stalno podpirivao, nikada nije imao jasan stav, nikada nije odabrao grupu umetnika da im da pare, pa da urade sve šta treba. Ta pomoć je uvek služila da tinja vatra. Nikada nije revolucionarno promerila stvari. To je poseban problem. Trebalo bi izučavati finansijske uplive Sorosa u Srbiju. Soros i ta cela organizacija i ulazak tih para je vrlo uticala na kulturnu scenu i politiku. Oni su do dan danas prisutni, ne više na onom nivou izbeglištva, komunikacije zavadjenih strana, pomoć nezbrinutima, ratnim iseljavanjima, i sl., nego su imali dokumentacione centre, za naučnike, umetnike. Još pokrivaju neke stvari, ali glavni deo se odselio u krizna područja. Soros je pomogao da se osnuje Centar za kulturnu dekontaminaciju. Opstali smo zahvaljujući Sorosu. Ova druga strana koja je bila za Miloševića, uopšte mi nije jasno kako je opstala.

GM: Kakav je bio odnos institucija prema vašim projektima?

NDŽ: Taj prvi projekat zamrznute umetnosti je i nastao tako što je za izlaganje u galerijama trebalo čekati po godinu dana, a nama je trebala brza akcija koja bi pratila trenutna dešavanja. Ovakva vrsta akcionizma nije imala institucionalnu podršku. Danas posle 5. oktobarskih promena ljudi koji su bili politička alternativa Miloševiću su u institucijama. Danas, to je isto važno reći, nemaš šanse ako nisi u stranci. Ovo je postala stranačka država. Ja nisam ni u jednoj stranci. Jer ih ne poštujem, i u mojim godinama i sa mojim statusom to ne trebam. Ali savetujem mlade da moraju da udju u partiju da bi tako rešavali svoj status. Danas je došlo pragmatično vreme, treba videti kako lakše vizu da dobiješ, gde možeš da izlažeš i kako da živiš od svog posla.

GM: Egzistencija?

NDŽ: Jeziva. Stalno preživljavanje kao i svi u Srbiji. Niko ne zna od čega i kako živi. Više se ne krade i ne pljačka u toj meri. Ako imaš platu lakše prodješ. Nešto prodaš tu i tamo. Slikalo se za svadbe i poklone. Dolazili su ljudi iz inostranstva pa kupovali ovde slike po minimalnim cenama. Nije moglo da se naplati 1000 evra, to je bila prosečna godišnja zarada ovde. Prodavli smo slike, koje pre rata ne bi prodali za 2000 maraka, devedesetih smo bili srećni da dobijemo 100 maraka. Imali smo i neke honorare od tih akcija koje smo radili. Prodao sam stan u Beogradu, pa ovde kupio kuću za pola cene. Još uvek imam razliku od te transakcije. Bilo je raznih poslova, scenografija, pozorišta su funkcionisala. Držao sam i školu crtanja do prošle godine. Nas troje je živelo od toga.

GM: Kako ste se snalazili za materijal koji vam je bio potreban?

NDŽ: To je bila muka. Slikarski materijal se švercovao iz Kine, Češke, Madjarske, Rumunije. Bili su uhodani ljudi koji su radili tu nabavku, pa su otvarali i radnje.

GM: Koliko nemaština budi kreativnost, a koliko frustrira pojedinca?

NDŽ: Kako koga. Samooslobađanje je u osnovi toga.

GM: Da li ste se osećali poniženim?

NDŽ: Da. Stalno smo morali da dokazujemo i molimo, i kamčimo taj novac za projekte, u našim okvitima. A tek ono poniženje od bombardovanja, bili smo nemoćni u toj situaciji. Pa onda ono čekanje za vize pred ambasadama, srećom u zadnje vreme kulturni radnici imaju privilegiju da mogu da zakažu sastanak za vizu, ne moramo više da čekamo pred ambasadama.

GM: Da li je vaš rad postigao željeni efekat ili je publika bila ograničena na uzak umetnički krug?

NDŽ: Akcijama u javnom prostoru smo prevažili zatvoreni obruč umetničke publike. Zna se za nas već. Stvorili smo ime od Led Arta i Art Klinike.

GM: Da li ste imali pažnju medija?

NDŽ: Da, tu imamo sreće. Prate nas i domaći i neki strani mediji. Ali ključni mediji su u Beogradu.

GM: Kolika je odgovornost umetnika u vreme rata?

NDŽ: Mislim da je jako velika. Za raspad su krivi svi iz onog perioda. Ne možeš to posmatrati nezainteresovano. Mora da postoji nekakvo saučesništvo i lična odgovornost.

GM: Kako vidite srpsko društvo i srpsku savremenu scenu?

NDŽ: Scena i društvo su naporni, sirotinjski. Nema nikakvih mogućnosti za boljitak. Devedesete nisu evoluirane u nešto drugo, ovo je samo drugo poluvreme iste igre. Jedino što je ovo vreme u poredjenju sa devedestim iskusnije i zrelije.

9.11 ENTREVISTA Nº 11 REALIZADA A LA ARTISTA PLÁSTICA JELICA RADOVANOVIĆ, EN SU CASA, BELGRADO, 20 DE SEPTIEMBRE DE 2008

JR: U devedesetim imamo ekstremnu situaciju, postojanje produkcije savremene umetnosti i nepostojanje tržišta. Nije slučajno što se umetnicima koji počinju da stvaraju u osamdesetim i devedesetim pridružuje ekipa konceptualista Raša Todosijević, Era Milivojević, Zoran Popović, jer su to takodje umetnici koji rade bez tržišta. Dakle možda je to osnovna podela, na one koji proizvode dela očekujući da participiraju u trgovinskom lancu i ljudi koji su svesni da u ovom trenutku to ne postoji i čiji su motivi na savim drugom mestu. To je segment koji svesno pokušava da se bavi angažovanom umetnošću.

GM: Kako biste opisali prelaz sa SFRJ na ratno stanje?

JR: Pred sam početak raspada postojala je ULUSova scena na kojoj smo mi povremeno participirali, ali smo bili jako nezadovoljni. Zato što nam nije odgovarao taj konglomerat svega i svačega. Meni ništa nije značilo da učestvujem na Oktobarskom salonu. Nama umetnicima je bilo potrebno da počnu da se promišljaju izložbe sa konceptom. A ne vašar. Hajde da nabijemo sve što smo stvorili. Utoliko su bili zanimljivi Biljana Tomić i Ješa Denegri koji su u SKCu počeli da okupljaju ljude, koji su pokušavali da naprave neku vrstu treće generacije konceptualista. To je bio prostor u kome su se umetnici sretali. Putovali smo sa Biljanom na neke izložbe, sasvim drugog tipa, nama nepoznate. Pojavili su se novi, mladi istoričari koji su počeli da prave neke koncepcije

izložbi sasvim drugačijih. Takvi kritičari su Lidija Merenik, Jasmina Čubrilo, Stevan Vuković. Pošto je inicijative kritičara bilo malo, umetnici su krenuli sami da se organizuju i napravili smo grupu Galerija, reč je o kraju osamdesetih. Ideja nam je bila da imamo svoju galeriju. Da uzmemo stvar u svoje ruke i da sami sebi organizujemo izložbe. Da sami komuniciramo sa drugim galerijama. Cilj je bio da dodjemo do prostora. Grupu smo činili Dejan Andjelković, Darija Kačić, Dragoslav Krnajski, Vera Stevanović, Milica Lukić, Mrdjan Bajić.

Prvu našu izložbu smo organizovali u jednoj sali Narodnog muzeja. Praksa muzeja nije bila da pravi takve izložbe, ali smo ubedili direktora muzeja koji nam je to dopustio. Imajući dogovor sa Narodnim muzejom počeli smo da komuniciramo sa raznim institucijama koje su nam se dopadale po celoj bivšoj Jugoslaviji, pozivajući ih da se napravi jedna velika kolektivna izložba i oni su masovno pristajali. U isto vreme smo tražili od raznih firmi da nam ustupi prostor u zamenu za nešto, najčešće dizajn. Galenika (Srpska državna farmaceutska kompanija), nam je ponudila veliki prostor, i onda je sve puklo. Počeo je rat. Ceo projekat je propao. Jedan jedini projekat je realizovan. Ješa Denegri nas je zvao da bi predstavio projekat Galerija, mi smo se tu jako obradovali, a kritičar je to izkoristio za samopromociju. Mi smo se ubili od posla da sve organizujemo, a Ješa je uradio autorsku izložbu.

Onda kreću devedesete, potpuni raspad, deo scene prestaje da participira u ULUSovskim izložbama, specijalno tipa *Kosovski boj*, osećalo se da se takvim izložbama stvaralo plodno tlo za rat. Nismo hteli da učestvujemo u tome. Pojavljuje se B92 i svi se vezujemo za njega.

GM: Koliko je rat izmenio vaš lični izraz? Da li ste počeli da se bavite drugim temama?

JR: Naravno. Kada je otišao Milošević, i kada je došlo ovo novo stanje o kome nismo znali ništa, onda smo shvatili kojiko lako je bilo biti umetnik za vreme Miloševića. Zato sto smo imali jednog jasnog, ogoljenog neprijatelja, jasnu tačku koja vam je referenca. Početkom devedesetih sam imala zakazanu samostalnu izložbu. Bila je mobilizacija u toku. Mom mužu nije padalo na pamet da pusti da bude mobilisan niti da ide da puca u nekoga. Morali smo da pobegnemo iz stana. To je 1991. godina. Ja sam imala zakazan termin u Domu omladine za samostalnu izložbu. A mi smo se preselili u jednu garsonjeru od 25 kvadrata, gde sam bila sprečena da pravim izložbu. Ali sam je ipak za mesec i po dana napravila u kuhinjskom delu garsonjere. Ta izložba je bila eksplicitno angažovana.

Tokom devedesetih smo imali dosta angažovanih projekata. Sećam se napravili smo jednu vstu metka, granate. Ta skulptura je na vrhu imala kapicu od tankog kamena. Početna ideja su bili stubići na pešačkom prelazu koji brane ulazak automobila na pešački prelaz, a ljudi na pešačkom dok čekaju semafor često glade taj površinski sloj metala na vrhu stubića. Vrlo brzo od trenja se pojede metal, kamen se zaobli, to su destrukcije koje čovek vrši potpuno nesvesno. Hteli smo da podmetnemo na pešački prelaz tu skulpturu granate od kamena, očekujući da će se od trenja ruku ta kapica skinuti, ispod koje je bio urezan tekst. Tada je opozicija bila na vlasti u gradu, oni kada su čuli da je reč o “granti” nisu hteli da čuju da bude postavljena. Ali smo uspeali u Pančevu da je postavimo na jednom čošku. Posle nekoliko dana neko je polomio skulpturu. Još dok smo je postavljali ljudi su se zaustavljali i psovali nas. Zato što je samo postavljanje metka-granate za njih bila provokacija. Ispod kamene kapice je pisalo “Nema nevinih”.

Imali smo drugu akciju. Napravili smo devet saobraćajnih znakova. Bili su nam zanimljivi ti znaci postavljeni po gradu zato što ne podrazumevaju proces mišljenja. Na semaforu ne razmišljate, jednostavno stanete. To je vrsta najbanalnije horizontalne komunikacije. Dok sa druge strane imamo šamanske znake, koji su poziv na vertikalnu komunikaciju. Mi smo u polje naših običnih saobraćajnih znakova ubacili šamanske crteže, od njih napravili “prave saobraćajne znake” i tražili dozvolu da ih postavimo po gradu. Onda nam je odgovoreno da u prostor saobraćajnog znaka ne sme da se upisuje ništa osim dopuštenog sadržaja, i da bi to morao da bude amandman na zakon, i da treba da nadjemo poslanika, da on pokrene u skupštini raspravu o amandmanu na zakon

povodom našeg slučaja. U celoj toj stvari mi ukapiramo da je potpuni kaos u organizaciji grada. I da koliko god bi bilo teško naći nekog ko bi odobrio da se znakovi postave, toliko je teško naći nekog da te znakove skine. Prosto to nikome nije u opisu radnog mesta. Uspeli smo da dodjemo do jednog gospodina iz gradskog saobraćajnog preduzeća, koji je pristao da nam ustupi kamion i radnike u uniformama sa pneumatskim bušilicama i jednog dana po užem centru postavimo znake gde hoćemo. Postavili smo devet znakova od kojih je poslednji skinut posle deset godina. Ispred Akademije nauka su čak izlazili da nam pomognu kada smo postavljali jedan falus. Iako smo mi to njima namenili. Pa smo imali šamanske crteže na kojima guske napadaju neku ljudsku priliku, pa su se skupili penzioneri da pitaju šta je to, mi kažemo: “zabranjeno je da psi ujedaju ljude u parku”, a oni kažu: “divno je da ste to uradili”.

GM: Da li treba stvarati u vreme rata?

JR: To je dobro pitanje. To je ono što se ovde postavilo kao problem tokom devedesetih. Kada su ovde krenule političke smene, na početku devedesetih, kada je Milošević počeo da instalira svoje ljude, Zoran Gavrić koji je bio direktor Muzeja savremene umetnosti je smenjen. Gavrić je bio čovek koji je odabrao tih godina da ignoriše vlast, muzej nije radio ništa. To je bila njegova reakcija na političku situaciju. Baš kada je Dejan, moj suprug trebalo da ima izložbu u muzeju koja je bila odavno zakazana, vlast je smenila Gavrića i postavila Trkulju. Tada smo doživeli pritisak dela javnosti, da Dejan ne izlaže u znak protesta. Medjutim mi smo smatrali da je to pogrešno. Jer jedini jezik koji mi govorimo je taj jezik. Potpuno je apsurdno sebi uskratiti govor i borbu kroz govor u takvoj situaciji. Muzej nije Trkuljin, muzej je naš, mi ćemo pre ignorisati Trkulju koji nas ne bi nikada izabrao. Nego što ćemo mu učiniti zadovoljstvo da začutimo. Tako da smo uprkos pritiska vrlo bliskih prijatelja, iako je izgledalo da je to protiv Gavrića, a nije, odlučili smo da se izlaže. Od te izložbe Dejan i ja radimo zajedno. Oni koji su tih godina začutali, ne znam gde su, oni ne postoje.

GM: Da li to znači da je jedan deo umetnika prestao da izlaže?

JR: Verovatno, ali o tome nikada ništa nećemo znati. Jer nema traga, nema drugog traga osim onog što je čovek rekao i uradio. Mi smo odlučili da kažemo i uradimo i ostavimo trag.

GM: Da li ste imali problema sa Trkuljom u vezi te izložbe?

JR: Ne, on se čovek tu motao okolo. On to ništa i nije razumeo. Njemu se samo svidjalo da bude direktor. Čak se desilo da je izmanipulisana izložba. Umetnici često fantaziraju da je pozicija govora umetnika, aktivna pozicija. Dakle pozicija sa koje govorom može da se uradi neka promena u realnosti. Ali istina je da to nije tako. To je iluzija komunikacije. Jedina realno aktivna pozicija govora je politička pozicija. Političari imaju tu aktivnu poziciju gde se njihov govor efektira u realnosti, izaziva promene. Bez obzira što umetnik to zna, on ipak jasno oseća da time što radi definiše na izvestan način realnost u kojoj živi. Pa toj definiciji realnosti na izvestan način moraju pažnju da poklone i oni koji imaju poziciju aktivnog govora. Ja ne doživljavam potpuno pesimistički to odsustvo moći umetničkog govora.

GM: Koja je individualna odgovornost umetnika prema društvu u konfliktu?

JR: Umetnik na izvestan način interpretira realnost oko sebe. Ne postoji umetnost koja je odcepljena od politike, od sredine u kojoj nastaje. Kontekst u kome nastaje umetničko delo je bitan da bi se razumela geneza i slojevitost dela. U tom smislu on gradi sliku, atmosferu, gradi to u čemu živi.

GM: Da li se i kako moglo živeti od likovne umetnosti? Kako ste se znalazili za materijal?

JR: Pravili smo čitave izložbe u tom trenutku koje su reciklirano djubre sa ulica, dvorišta, starih radova. A posle izložbi smo često te radove koristili za podpalu. Imala sam skulpture koje sam morala da spalim jer je bilo hladno a nismo imali novca za gorivo. O zaradjivanju nema ni reči. Svima nam je uzor bila *arte povera*. To je uslovilo karakter radova na izvestan način. Ne postoji

tržište, umetnici ne prave dela koja će izvesni kupci moći da drže u svojoj sobi. To je situacija umetničke slobode. Nemate tu vrstu obaveza. Uradjena je gomila radova koji su trajali koliko i izložba, ostala je samo dokumentacija o njima. Čak neki od radova su morali da budu uništeni, ili da bi se iskoristili za nove radove ili zato što nismo imali gde da ih držimo. Niko od nas nije imao atelje, niti su radovi kružili po izložbama. Obično bi se jednom izložili i tu bi bio kraj. Morali smo da se snalazimo za novac sa druge strane. Soros fondacija nije davala nikakve honorare umetnicima. Niko nije brinuo o tome šta će jesti ljudi koji treba da produkuju umetnost devedesetih. Iako se znalo šta se dešava. Ali su podržavali produkciju radova i materijal za radove. Svi smo do tada živeli od poslića, scenografija, kostim. Kasnije je i to postao problem zbog inflacije, dok bi se taj novac naplatio više ničemu nije služio. Onda sam se zaposlila u školi. Prvo u osnovnoj školi, sa naivnom idejom da se sve dešava zato što su ljudi do beznadja tupavi i ne shvataju u šta srljaju i šta podržavaju, i u šta će ceo taj rat da se pretvori. Potpuno odustajući od odraslih ljudi smatrala sam da je jako dobro raditi sa decom. Ne da bi ih politički usmeravala, već da ih naučim da misle. Model rada kroz umetnost je jako dobar za to, jer su umetnički radovi integrativni deo realnosti. Mislila sam da tim pristupom deca mogu da se nauče da misle a ne da budu manipulisani. Dešifrovanje jezika slike je dovoljno, jer je slika osnovni medij manipulacije ljudima. Potpuno sam se predala radu sa decom, tu sam ostala sedam godina, pa sam prešla u gimnaziju. To su bile mizerne pare, ali je to predstavljalo elementarnu sigurnost. Tada smo živeli od toga.

GM: Koliko nemaština budi kreativnost, a koliko frustrira pojedinaca?

JR: Nemaština je samo segment tog opšteg stanja. Ima stvari koje mnogo više poražavaju u situaciji u kojoj smo bili devedesetih od nemaštine. A to je nemoć. Nasilje. Mi smo bili dvostruke žrtve, režima u zemlji i spolnog pritiska. Srušen sistem vrednosti. Nema perspektive. To što se ne vidi kraj celoj stvari. To sve je mnogo teže nego što je: "jedi džema i leba i mesi pitu od sivog brašna". A da li to utiče na kreativnost, mislim da je apsurdno pitanje, s tim što stoji da kada su stvari jasne čovek mnogo lakše konstituiše svoj likovni jezik. Ima ogoljenog neprijatelja, u našem slučaju Miloševića. Sve vreme devedestih smo čekali da dodje kraj. Najgori period je bio onaj dok je lila krv. Posle imamo one duge periode natezanja, kada se Milošević povukao iz Bosne. To više spada u kategoriju prihičkih pritisaka nego užasa koji su postojali na ratištima u Vukovaru, Sarajevu...

Ali ne mislim da je to bitno uticalo na vrstu produkcije. Nešto drugo je počelo da se pojavljuje krajem devedesetih, postalo je jasno da će tome doći kraj. Onda je došlo do neke vrste prestrojavanja. Prvo smo svi bili na jednoj strani, a onda se ispostavi da to nije homogena strana. To su uglavnom bili ljudi levičarskih opredeljenja, ljudi koji se zalažu za socijalna prava, podršku neprofitabilnim oblastima društva. Posle se ispostavilo da su mnogi od njih bili generatori onoga što se sada dešava, a to je odustajanje od bilo čega, osim indukovanja scene po meri kapitalizma. Pojavili su se oni koji su profitirali od svoje opozicione delatnosti tokom devedesetih. Sad tu treba videti ko se bolje instalirao posle 2000. nego što je bio u devedesetim.

GM: Postoji verovanje da je kod nas postojao jedan vid umetničkog proizvoda koji je zapad očekivao da vidi od nas. Da li su se takvi umetnici pozicionirali na internacionalnoj sceni posle 2000?

JR: Ne znam, zapad nije pokazao veliko interesovanje. Kada su se Rusi otvorili tu je neko napravio ozbiljan zahvat, pri čemu je ta scena izručena na svetsku scenu. Ubrzo su tu umetnost pretvorili u skup proizvod. Neki od tih umetnika su pričali o razočarenju koje im se potom desilo, jer su oni iza neprozirnog zida samo sanjali o zapadu gde im se činilo da sve ima smisla, a onda su se sudarili sa principima tržišta liberalnog kapitalizma. Prosto su sažvakani i pljunuti, i shvatili su da ni sa druge strane nema ničega, kao ni sa njihove. Ovde se to nije desilo. Odavde imamo par kustosa koji su uspeli da se plasiraju na strano tržište, jer su se našli u institucijama. I da imaju par umetnika koji im služe za tu vrstu razmene, njihove sa spoljnim svetom. Imamo nekoliko umetnika koji su samostalno pokušali da prodru na strano tržište. To je Uroš Djurić koji jako mnogo energije ulaže u to da napolju izlaže. To je Milica Tomić, koja se lansirala preko godisnje izložbe Sorosa, pa onda

uspostavila lični kontakt. Tu postoje te priče šta zapad želi da vidi i čuje ali to je toliko mizerno i malo, da ja ne bih nikada govorila o tome da zapad na bilo koji način utiče, na produkciju ovde. O tome se ne može govoriti kao o ozbiljnom fenomenu.

GM: Mislila sam da su različite teme kojima se bave umetnici koji žive i rade kod nas, od onih koji ipak svoj rad mogu da prezentuju u inostranstvu.

JR: Rekla bih da je kod nas nastupila smrt scene. Niko ne regeneriše scenu. Izložbe postoje u vidu slučajnosti, a ne u smislu razvijanja prakse. Scena više nema svoj identitet. Mnogo življa i produktivnija scena je postojala devedesetih. Ja bih ovo nazvala smrću scene. Neko mora da misli na mlade ljude koji stižu sa akademije. To je proces. Mora da postoji plan, volja sredine. Pre je postojao sistem vrednosti, posle akademije se znalo gde se izlaže. Umetnik se gradi i razvija. Više se ne zna u koji biste sistem vrednosti ušli pa da se kroz njega krećete. Mladi umetnici pokušavaju da se sami okupe. Imate primer grupe mladih koja se zove Dez org, koja pokušava nešto da napravi da bi funkcionisala u javnom polju. Tu su Dragan Djordjević vajar, Milica Ružičić...

Biljana Djurdjević bi bila primer umetnika koga je zgodno upotrebiti u inostranstvu. Ona je ta vrsta umetnika koja je korisna novoinstaliranim pozicijama moći. Ta umetnost je dopadljiva.

Postoji jedan čopor ljudi, koji neprekidno kruži po Evropi, Americi, Australiji. Postoje umetnici koji po dve godine ne dodju kući. Koji imaju ekipu kod kuće koja im proizvodi radove. To je neka vrsta putujućeg cirkusa, gde je kustos reditelj, a umetnik glumac. Kustos stalno iznedruje nove koncepcije, kojima se umetnik približno prilagođava. Ovde je povodom izložbe gde su prvi put izlagali ljudi iz inostranstva, u Mizeju savremene umetnosti, bio organizovan razgovor. Govorila je kustoskinja Soros centra iz Bugarske, bilo je dosta umetnika iz regiona, bila je i Milica Tomić, i moj suprug Dejan Andjelković. Kustos Branko Dimitrijević ga je predstavio kao lokalnog umetnika u odnosu na ove internacionalne umetnike. Dešava se to da u razgovoru umetnici počinju da se izvinjavaju i odriču svoje nacionalne pripadnosti. Uglavnom se radilo o umetnicima koji pripadaju istočnom bloku. I svi se stide toga. I tvrde kako oni participiraju u nekoj sasvim drugoj, nadnacionalnoj realnosti, koja se kovitla iznad površine realnog sveta. Onda se moj muž osetio pozvanim da kaže da je jako važno lokalno, zapravo kontekst u kome umetnik stvara, i veza njegovog dela sa kontekstom u kome živi. Tu je Milica Tomić rekla da postoje tačke 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7... po kojima rad treba da funkcioniše da bi mogao da se plasira na internacionalno tržište. Zatim tu postoje razne intelektualne mode, tipa interaktivni radovi, to osmišljavaju teoretičari. Ja sam bila u takvim kontekstima, na bijenalu u Istanbulu, imala sam kontakt sa kunst halama u Beču, ali ne bih rekla da je to komunikacija na koju želim da pristanem. Zapravo me to ne zanima. Jer to je opet sistem vrednosti sa svojim prednostima i manama, koji je licemeran kao i bilo koji drugi.

Jer umetnost onog trenutka kada padne u polje kulture, ona postaje nešto drugo. Potpuna je iluzija da čovek može da izoluje umetnost. Polje kulture, interpretacija, upotreba rada, kontekst u kome se pojavi, od njega pravi nešto drugo. Imamo primer umetničkog dela koje potpuni menja sadržaj u kontekstu muzeja. Nema idealne pozicije. Neki umetnici su zgodni za ovaj, neki za onaj kontekst. Ali svi su na kraju izmanipulisani.

GM: Da li postoji opasna umetnost? Da li ste se plašili da ćete svojim radom izprovocirati javnost?

JR: Volela bih da mogu da kažem da postoji, ali smatram da ne postoji opasna umetnost. Postoji opasna ukoliko je zaglupljujuća. A ne u smislu angažovana, pa izgovori nešto, pa se to efektuira nekim protestima, promenama. To ne. To su mikro-koraci koji stvaraju neku klimu. Mislim da je jako opasna umetnost u širem smislu, masovna, koja zatupljuje. Imate čitave generacije sa početka osamdesetih, koji su tokom devedesetih odrastali na Pink televiziji, koja im je usadila određene vrednosti. Kada sam radila u osnovnoj školi, na kraju godine sam radila anketu sa učenicima osmog razreda na temu šta bi želeli u životu. Prvo su svi želeli da budu dileri, pa su hteli da rade u prodavnici obuće i da prodaju patike, jer su im predmet želje bile Nike patike. Muzika koju su slušali, ikonografija koja im se dopadala je bila ona koju im je urezala Pink televizija. Stvorene su

generacije "Pink mislioca". U tom smislu je muzika opasna. Bilo je umetnika koji su radili ozbiljne radove o turbo-folku. Ivana Kronja, Milica Tomić je takodje radila rad na tu temu. Ta teza je potekla iz Centra za savremenu umetnost (Soros findacije), gde oni u pozitivnom kontekstu interpretiraju turbo-folk. Zato što je to fenomen koji zahvata mnogo šire područje regiona. Zapravo su ga identifikovali kao jedan od retkih fenomena prihvaćenih ovde koji ima globalni karakter. Kao da je neka vrsta povezivanja ove naše mizerne izolovane zajednice sa okruženjem. Ja ne bih išla toliko daleko, rekla bih da uz to ide čitav sindrom koji je negativan. To nije tolerancija prema drugačijem, ili drugoj kulturi. To je prosto zamka jednog užasnog sistema vrednosti.

GM: Kako je bilo živeti u Srbiji sa novim vrednostima. Uspostavljenim od strane novih bogataša, gde je građanska klasa polako nestajala.

JR: Vrlo je čudno to da su devedesete neka vrsta pročišćenja za nas. Jer vi živite, a niste svesni slojeva realnosti koji vas okružuju. Verujete da postoji neka država, neka instanca razuma. Koja će u jednom trenutku zaustaviti stvar kada se potpuno izmakne kontroli. Verujete da je to država ili Bog. I da u univerzumu ipak postoji instanca razuma i neki red. A onda se suočite sa tim da to ne postoji. Ja sam ateista, ali sam shvatila da nisam bila do kraja ateista dok se nisam sudarila sa potpunim haosom u univerzumu. Onda shvatite da je sve moguće. Nema principa dobra i reda, koji će da profunkcioniše, nego smrt se valja ulicama. Sve se razara. Desilo nam se da nam je prvo rasturen jezik. Mislim da se destrukcija zemlje desila kroz destrukciju jezika. Mi smo govorna bića, jezik je tu ključni faktor. Pojmovi su počeli da menjaju svoje sadržaje. "Dobar", "Moralno", izgovoreni pojam je počeo da gubi elemente svog sadržaja. Tako da je u jednom trenutku postalo sasvim u redu ubiti. Destrukcija sistema vrednosti je izvršena kroz destrukciju jezika. Tu je televizija ključni medij. Imali smo priliku da prisustvujemo potpunom raspadu sistema vrednosti, zatim uništavanju društvene strukture, potpunom uništavanju srednje klase, i nastajanju nove. U tom smislu u nama se probudilo stanje bez vere. Neki su zapali u verski fanatizam, neke naše kolegice su završile po manastirima.

GM: Da li je vaš rad postigao željeni efekat? Da li ste imali pažnju medija?

JR: Ovde ne postoji cela ta igrarija koja postoji na zapadu. Za koju je neophodno tržište, zatim čitav sistem medija i informacija kroz koji prolazite. Toga svega ovde nema. Onaj ko to čeka biće duboko razočaran. Mrdjan Bajić je početkom devedesetih bio u Parizu, vratio se sredinom devedesetih, i izlagao sa nama na jednoj izložbi. Na otvaranju izložbe je uglavnom zatvoreni porodični krug, uglavnom su umetnici sami sebi publika. Nama je to bilo normalno, a Mrdjan je bio potpuno deprimiran. Zato što je pre toga izlagao u Parizu, gde to znači nešto, gde neko dodje da ti nešto kaže, objavljuje se po novinam. Za nas ovde je satisfakcija u koncipiranju i realizaciji rada. Za mene postoji nekoliko ljudi čija reakcija mi je bitna i dovoljna. Sa širom javnošću ne postoji mahanizam komunikacije.

GM: Koliko su se u godinama rata, sankcija, embarga promenile ustanove kulture? Koliko je u tom smislu Srbija i dalje društvo u tranziciji u kome te podele nisu regulisane?

JR: Kulturni centar Beograda je institucija koja je uspela da se očuva devedesetih. Tu je presudna grupa žena, ozbiljnih i radnih koje se nisu dale, i one su očuvale kulturne vrednosti višeg srednjeg građanskog sloja. I galerija Svetlane Mladenov u Pančevu, je još jedan primer galerije koja je imala kontinuitet devedesetih. U ostalima je nastao potpuni raspad sistema. Tranzicija se ovde nije ni načela. Umetnost ne mora i ne može biti profitabilna u svim svojim segmentima. Razvijene zemlje imaju mehanizme kojima pospešuju produkciju umetnosti koja još nije tržišno uspešna. Imaju tržište umetnosti. Imaju moćne institucije, koje grade sisteme vrednosti. Mi imamo ogroman ULUS, za koji se ne zna čemu služi. On bi trebao da bude esnafsko udruženje, koje štiti esnafska prava i interese svojih članova. Ali on se pojavljuje i kao telo koje promoviše vrednosti. Ima galeriju, pravi izložbe, ima mnogo članova, od kojih su mnogi neaktivni. Ima sve bolesti velikih udruženja. Kada se delio novac za institucije kulture, ULUS je uzimao veliki deo koji se trošio ni u šta. Plaća se

penziono i socijalno gomili sveta, koji se uopšte ne bavi umetnošću. Vlast pokušava da se reši ULUSa. Problem je što se paralelno ne gradi neka druga mreža kroz koju može umetnost da funkcioniše. U inostranstvu se umetnici prisiljavaju da postanu neka vrsta menadžera da bi plasirali sopstveni rad.

GM: Kakve je posledice rat ostavio na umetničko stvaralaštvo danas?

JR: Razaranje scene. Smrt scene koja ne uspeva ponovo da se generise. Radi se o nedostatku prostora i izložbi u kojima umetnik želi da učestvuje. Remont galerija je najozbiljnije mesto gde se pokušava sa rekonstrukcijom scene. Ovde više nema pozicije sa koje neko misli o opštem dobru. Ovde se misli o ličnom interesu. Ne postoje krupni sistemski koraci od strane ministarstva kulture. Vlada ovde još uvek misli o hrani i opstanku. Tranzicija će jako dugo trajati. Mi smo svi abortirana generacija u tom smislu.

GM: Da li je postojala kulturna razmena sa inostranstvom tokom devedesetih?

JR: Postojala je, pošto je začeta osamdesetih. Postojali su ljudi napolju koji su bili zainteresovani za nas upravo zbog konteksta u kome živimo.

GM: Kako ste putovali zbog viza?

JR: To je bio čitav cirkus. Imali smo izložbu u Holaniji, a Holandija povukla ambasadora jer se ovde pretilo bombardovanjem. Pa su nam dali austrijsku vizu.

GM: Da li ste u inostranstvu predstavljali Srbiju, Beograd ili same sebe?

JR: To je ozbiljno pitanje koga čovek uopšte predstavlja kad izlaže. Mi smo imali iluziju da smo snagom volje uspevali da se distanciramo od stanja ovde. Baš kada smo išli u Holandiju smo shvatili koliko smo ta žaba o kojoj je Djindjić govorio, i da ne oseti, bili smo skuvani. Mi smo nosili na ramenima sramotu zbog onoga šta naša zemlja radi. Imali smo osećaj krivice iako nismo participirali u tome. U svakom kontekstu smo pokušavali da objasnimo ljudima, a ljudi uopšte nisu bili upućeni. Za njih je to bila još jedna zemljica gde se dešava rat, među stotinama drugih. Šetate ulicom, u tom inostranstvu, i vidite kako ljudi slobodno dišu, bave se svojim privatnim životom, dok vi nosite na ramenima ogroman teret. Mi smo mislili da predstavljamo sebe, a u stvari smo bili zamorčići ovog dešavanja ovde.

GM: Da li je po vama tačno da je sa demokratizacijom društva nakon 2000. došlo i do razjedinjenja samih umetnika i da sada svako gleda lični interes?

JR: Da.

GM: Kako vidite srpsko društvo i srpsku savremenu scenu?

JR: Mislim da je scena gotovo mrtva. Treba iz pepela da se digne ponovo.

9.12 ENTREVISTA Nº 12 REALIZADA AL ARTISTA **SAŠA MARKOVIĆ-MIKROB**, EN LA GALERÍA REMONT, BELGADO, 10 DE NOVIEMBRE DE 2008

SMM: Moja priča počinje sredinom osamdesetih godina. Tada sam radio u lisu *Student*, to je bio slobodouman list koji je često imao i političkih problema. 1985. i 86. sam proveo u *Studentu*. Bio sam tehnički, grafički urednik i pisao sam za list. Radio sam noću u redakciji, sam. U istoj zgradi bila je kafana u kojoj su se skupljali razni čudaci, frikovi. Svraćao sam tamo dok sam radio. U 6h ujutru bih završio posao, slaganje lista. A u 7h je trebalo da se pojavim na otvaranju štamparije da odnesem taj materijal. U tom slobodnom vremenu nisam imao šta da radim, pa sam otkrio automat

za fotografisanje. Prvo sam počeo sam da se slikam. A onda sam počeo da dovodim razne čudake iz kafane u zgradi. Slikao sam bilo njih same, bilo sebe sa njima. Na poledjini sam piso zapise o tim susretima, datume, male pričiće. Napravio sam nekih stotinjak foto-kaiševa do odlaska u vojsku 1987. Tada se jugoslovenska kriza već zahuktavala, slikanja u automatu su mi postala opsesija. Prvo su to bile čiste fotografije, potom sam počeo da smišljam maske i dekore, pozadine.

Sada su izašli iz upotrebe klasični foto-autimati, sada su digitalni. Problem same digitalne umetnosti je što tu čovek može da uradi sve, ako možeš da uradiš sve, najsličnija reč reči sve je reč ništa. Postojanje ograničenja je dobro za kreativnost. Ja se nisam školovao za umetnika. Studirao sam Jugoslovensku književnost. 1992. godine sam izložio seriju tih foto-kaiševa iz automata. Pored fotografija sam izložio i tekstove koji su bili zapisani na poledjini. Radovi su obuhvatali period od 1985. do 1992. Veliki deo toga je slikan u Beogradu. Ta izložba je privukla veliku pažnju i ja sam ubrzo ušao na scenu savremene umetnosti. Bez škole, bez javne promocije, bez poznanstava. Ubrzo su počeli da me pozivaju na grupne izložbe. Vrhunac priče o automatu je 2002. godina, kada sam bio pozvan u Bookham u Engleskoj u fabriku automata, gde sam bio u prilici dva dana da koristim njihovu opremu, tu je nastala serija dobrih radova. Tokom devedesetih za vreme sankcija, automati nisu redovno radili, jer nije bilo hemikalija potrebnih za izradu fotografija. Pa sam te scenarije koje sam pravio za slikanja u automatu preneo u medij performansa. Suština mog rada je performativna. U svakom radu učestvuje moj fizikus. U performansima uvek postoji narativna srtuktura, priča, uz svaku priču napravim maske, one su jarkih boja, plakatno slikane, bazirane na stripu i ilustraciji. U toku performansa maske su pokačene po zidu, ja stojim ispred i pričam priču. Kako završim priču tako skidam masku na koju se priča odnosi i delim ih ljudima u publici. Meni je stalo da doprem do ljudi koji nisu uobičajena umetnička publika.

Država je počela da se raspada, mada ja ne delim nazore koje emituje radio-televizija B92, u to vreme počeo sam da radim na radiju B92, u zabavnom programu *Ritam srca*. Od 1993. do 2004, sam rado tamo, prvo kao saradnik, pa urednik i voditelj programa. Trebalo je ranije da napustim taj posao. Cela konstrukcija priče o raspadu Jugoslavije je pogrešna. Glavni impuls raspada Jugoslavije je došao od velikih sila. One su pustile Jugoslaviju niz vodu. Svi kasniji događaji su uslovljeni tom činjenicom. U jednom trenutku zamrla je čitava art scena. Pojavio se samo jedan finansijer, Soros fond. Bar da je bilo tri fonda. Nego je bila samo jedna kasa, i jedna komisija, i jedna struja. Osamdesetih sam učestvovao u disidentskim projektima. Ali se dok sam radio na radiju B92 nisam dobro osećo. Jer je ceo taj projekat "Druge Srbije" kolonijalan projekt. To je projekat u kome globalizovani kapital osvaja nove teritorije. Ja mogu da vam pričam priče o anti-kapitalizmu, protiv konzumerizma, to prosto nije moj svet.

GM: Činjenica je da je to bila scena koja je jedina egzistirala.

SMM: Jeste. To je bila jedina scena koja je bila javno predstavljena. Jedina koja je javno egzistirala. Nisam se slagao sa promovisanjem zapada i nagoveštavanjem onoga što će kasnije da se desi, tranzicija, privatizacija, kolonizacija u krajnjoj liniji. To se moglo pretpostaviti, ja sam politički prilično iskusan još od osamdesetih godina. Od 2000. sam počeo da se distanciram od te umetničke scene. A budući da sam radio na radiju, ja sam to dobro i široko oglasio. Drago mi je što je fondacijska umetnost digla ruku od mene i smatraju me budalom. Tržište se otvorilo i počela je kakva takva prodaja umetnosti na lokalnom nivou. Ne možete dopreti na globalni nivo, on je okupiran od strane korporativnog kapitala. To su veliki galerijski sistemi, velika lova, a kao utešna nagrada koju isti taj sistem proizvodi, je ova fondacijska umetnost: non profit scena koja je deo istog tog okvira. Korporativni kapitalizam nam baci po neku kosku.

GM: Jel ta non profit scena izvozi umetnike na ovu drugu, galerijsku scenu?

SMM: Ja mislim da oni pokušavaju da zavladaju čitavim svetom. Kada dodju ovde, hoće da ponište čitavu lokalnu scenu, da nametnu svoja pravila. A onda kad vide nekog batu ili seku, koji mogu da ispune njihova očekivanja u poslu, onda ga izvuku na internacionalnu scenu. Za nas jos nisu sigurni

da ćemo biti preradjeni kao društvo. Tako da naši umetnici nisu baš tako mnogo zastupljeni. Mada ima ovih naših kao sto je Milica Tomić, koji se guraju i hoće svuda, ona najviše putuje. Ona trguje sa tim pričama Albanci, Bosna...

GM: Vi mislite da postoji umetnost za izvoz? Mnogi se ogradjuju od otvorenog komentara.

SMM: Da, kako da ne. Postoje i ovi kao Vladan Jeremić koji je za svaku vrstu auditorijuma formirao priču. Jednu priču priča ovde, drugu ovde, treću anarhistima, četvrtu globalistima.

GM: Kakav je za vas bio raspad SFRJ i prelaz na rat? Koliko je rat izmenio vaš lični izraz?

SMM: To je katastrofičan događaj. Jugoslavija je bila velika priča. Isto kao i pruča o SSSR-u. Ljudi su u Jugoslaviji dosta dobro živeli. Imali smo kulturu, privredu, poziciju u svetu, samopoštovanje, politički sistem koji nije uporediv ni sa jednim drugim. Ja računam sa opstankom jugoslovenskog kulturnog prostora i zalažem se za njega. U jednom momentu devedesetih sam uhvatio sebe da zapravo radim prema očekivanju organizatora raznih izložbi, manifestacija. Mi smo prošli kroz veliku dramu, na mnogo nivoa. Još je veća drama bila tamo gde se ratovalo. Medjutim umetnost koja je reagovala na sve to je slabija, upravo zbog silne kontrole i "pakovanja" sadržaja, koji su oni koji su bili producenti scene, i usmeravali kratanje scene, prema njihovim potrebama je to napravljeno.

GM: Kako komentarišete to da nije postojala alternativa toj fondacijskoj, Soros umetnosti?

SMM: Režim se ponašao vrlo konzervativno, i on se povukao. Kulturu je pepustio staroj, konzervativnoj sceni. Koja je perpetuirala svoju prazninu do beskonačnosti. Tu se pojavio politički *trash* iz tog perioda. Dok je sa druge strane ova druga scena potpuni *fake*. Ona je foto-montaža. Na početku devedesetih je bilo mnogo više energije, jer su neke stvari još živlele iz osamdesetih. Tu je bila jedna dobra serija izložbi *Urban zona*. Tada se fondacije još nisu toliko isprofilisale. Kasnije, devedesetih kriza nije popuštala, izgledalo je kao da se nikada neće završiti. Izolacija, nedostatak para, institucija. Mišljenja sam da je umetnost individualna stvar, ali sadašnja dešavanja u svetu ne idu u prilog toj tezi. Pravac u kome se svet kreće ne govori ništa dobro ni o individualizmu ni o slobodi. To su zaboravljene kategorije. One postoje kao mitovi sloboda, demokratija, ali su ispražnjeni od sadržaja. Pravi sadržaj slobode se nalazi negde drugde, zakopan i potisnut.

Ovi producenti umetnosti, kustosi, su osmišljavali tokove, a ulaznicu je imao samo onaj umetnik, koji ne dovodi ništa u pitanje. A poželjno je da priča istu priču koju oni vole da čuju. Tako da neki ljudi ka Dragan Papić, koji otvoreno nisu pričali istu priču su jednostavno izbrisani.

GM: Kakva je individualna odgovornost umetnika prema društvu u konfliktu?

SMM: Ona nije drugačija od individualne odgovornosti svakog drugog pojedinca. Može sa govoriti o odgovornosti pojedinca, ali ne umetnika. Čovek ima odgovornost povodom svega što se oko njega događa u društvu, a pogotovo u konfliktnim situacijama.

GM: Kako ste rešavali pitanje egzistencije devedesetih? Da li se moglo živeti od umetnosti?

SMM: Ja sam skroman čovek, meni ne treba mnogo. Radio sam za medije. Umetnost koju sam radio i moj posao za medije su se finansirali iz istog izvora. To je bilo bedno i ponižavajuće. Sada radim na tome da moji prihodi od umetnosti budu direktna prodaja radova. To ovde nije naročito razvijeno. Devedesetih je postavljena scena, vrlo je retko da tu neko nov udje, osim mladih koji stasavaju. Oni koji su postavljeni kao bitni umetnici devedesetih, oni su sada tu. To je politička stvar. Meni se to ne sviđa. I ne želim da učestvujem u tome. Mene zanima uspostavljanje umetnika kao autonomne ličnosti. Primaran cilj mi je integritet. Čovek je uvučen u sistem koji melje, od nalaženja zaposlenja, snabdevanje, kupovina, taj sistem nije dobar. Izaći iz toga na ledinu, stati na zelenu travu, i započeti sopstvenu priču je mnogo teško. Ja težim ka tome. Da budem autonoman i nezavisan u izvornom značenju tih reči.

GM: Koliko nemastina budi kreativnost, a koliko frustrira pojedinca?

SMM: Prava nemaština je loša. Čovek onda mora da se bavi gomilom drugih stvari da bi opstala umetnička proizvodnja. Sada je većina mojih prihoda od umetnosti. Do velikog novca od umetnosti se može stići samo preko velikih kompromisa. Meni ništa od toga nije ponudjeno. Ja to ne bih ni prihvatio. Potreba za novcem ima svoje granice, sve preko toga je potreba za moći. Mada potrošačko društvo proizvodi lažne potrebe.

GM: Kakav je bio vaš stav prema zvaničnoj politici države, budući da je vaš rad pripadao političkoj, a samim tim i umetničkoj alternativni vladajućem režimu?

SMM: Sa režimom koji je vladao devedesetih sam došao rano u sukob. Još pre nego što su došli na vlast. Taj režim se prvo pozicionirao na univerzitetu, Mira Marković (žena Slobodana Miloševića) je osvajala pozicije na univerzitetu. A Milošević je osvajao pozicije po provincijama. Još osamdesetih preko lista *Student* u kome sam radio, počele su da se vode borbe za istiskivanje predhodne garniture. Tamo se desilo suprotno od onoga što se dasilo u SSSR-u gde je došao liberalni komunista Gorbačov na vlast, dok je kod nas došla konzervativna struja, jedna stara priča iz 50ih, 60ih godina. Mi obični ljudi nismo tada imali informacije o svemu. Politička elita tada u Srbiji je znala da je Jugoslavija puštena niz vodu, da će se lomiti po republičkim granicama, uz potencijal da se polomi i po pokrajinskim granicama. To niko nije hteo u Srbiji. Mi smo bili nespremna država. Država koja je spoljno izolovana na više nivoa. Milošević je mnogo voleo vlast, i hteo je pošto-poto vlast. Hteo je vlast makar se država na čijem je čelu pretvorila u karikaturu. Na kraju se sve pretvorilo u malu, tužnu, karikaturalnu priču. U politici se ne bore nužno dobri i loši momci. Najčešće se bore loši momci protiv loših momaka. Oni koji su se borili protiv njega su samo imali drugi ideološki predznak, isto su voleli vlast, isto su igrali igre koje nisu u interesu naroda.

GM: Da li je postojala opasna umetnost? Da li ste se plašili da ćete isprovocirati strasti svojim radom?

SMM: Umetnost se tiče malog broja ljudi. Ona ne utiče na društveni milje. Vlast devedesetih je radila kratkoročno, politička egzekutiva nije pružala pipke u dalju budućnost, oni su rešavali konkretna pitanja, za ovu nedelju ili mesec. Tako da neki konfrontirajući rad koji bi se pojavio nije predstavljao problem, videlo bi ga 200 ljudi. Vlast je kontrolisala medije. U jednom trenutku je umetnost bila tačka okupljanja opozicije, jer nisu mogli da vladaju privredom ili policijom, niti vojskom ili sudstvom. Onda je bilo daj šta daš, može i umetnost. Umetnost je periferija društva, i to dosta govori o vremenu u kome živimo. Svako ko se konfrontirao režimu, je od toga profitirao, niko nije od toga stradao, svi su profitirali. Ja sam profitirao od mog konfrontiranja režimu.

GM: Kako je bilo živeti u Srbiji sa novim vrednostima, uspostavljenim od strane novih bogataša, gde je gredjanska klasa polako nestajala?

SMM: Novi bogataši nisu neki fini ljudi koji dodju pa postanu gradjaska klasa. Već su to ljudi koji su se dočepali novca i moći, pa vremenom da bi zaštitili svoj novac formiraju strukturu institucija, i gradjanskog poredka. Takve su bile gradjanske revolucije u Francuskoj, Engleskoj, Holandiji. Neki ljudi su napustili zemlju, došle su nove izbeglice. To jeste bila vrsta loma u društvu. Nova gradjanska klasa je nova vladajuća klasa posle socijalizma, to su oni koji imaju novac i moć, te svi oni drugi koji ih simbolički slede, koji se nadaju da i oni nešto dobiju. Nisam impresioniran novom gradjanskom klasom, niti gradajskim društvom, ni tim sistemom vrednosti. Sadašnja vladajuća ideologija i dalje ima moć, ali više nema ubedljivu priču.

GM: Koliko su se u godinama rata, sankcija, embarga promenile ustanove kulture?

SMM: Dosta su se promenile. Na početku devedesetih postojala je inercija iz osamdesetih. Problemi su počeli. Država se raspadala. Socijalistička struktura iz osamdesetih je još uvek funkcionisala. Bilo je nekoliko akcija koje su se desile, koje su imale žara u sebi. Recimo izložba *Privatno javno*. Ta je izložba imala puno dobre energije u jedno jako loše vreme. Svi su očekivali da

se nešto promeni. Kako je vreme proticalo, tako se gubio elan. Činilo se da svom tom užasu inflacije, siromastva, rata, izbeglica, kraja nema. Ljudi 1995. ili 96. nisu znali da će za tri, četiri godine sve da se promeni. Bila je opšta psihoza koju je indukovao režim a i opozicija, svako iz zvojih razloga. Vladala je depresija. Frustracija, osujećenost, nerealizovanost, su bile vladajuće emocije. Opšte osećanje da je ljudska nesreća instrumentalizovana.

Za vreme bombardovanja sam imao svoj najbolji angažman u inostranstvu, sa jednim engleskim umetnikom sam radio na univerzitetu u Nottingham-u. Mediji u Engleskoj su strahovito pumpali vesti o bombardovanju. I svi su me tamo gledali kao nekog zombija koji se šeta po Engleskoj a Srbija treba da bude bombardovana. Tada sam tamo po prvi put zaradio nešto. Viza mi je još uvek važila, imao sam i kod koga da ostanem. Mogao sam da ostanem tamo dok to prodje. Medjutim nešto me teralo da se vratim ovde, roditelji su mi ovde bili. Vratio sam se, potpuno zamračenje, ostao sam bez posla. Jedna francuska umetnica sa kojom sam tamo saradjivao mi se javila preko neta, da joj posaljem neki rad da bih učestvovao na njenoj izložbi koju pravi. Nisam hteo da pristanem na to. Ima ljudi koji bi od toga pravili profit. Ja nisam mogao, to nije umetnost, da iz nesreće nešto pravim da bih se preko toga afirmisao. Mnogi prave umetnost od ljudske nesreće, ne samo kod nas, i u svetu. Meni se to ne sviđa.

GM: Kako je funkcionisala kulturna razmena sa inostranstvom devedesetih?

SMM: Saradjivao sam sa jednim engleskim umetnikom koji nije naročito afirmisan. To je odnos započet osamdesetih na bazi ličnog kontakta preko prijatelja. Tako da je deo mog angažmana u inostranstvu vezan za lični kontakt a ne za mrežu moći Soros fondacije.

GM: Da li ste tokom devedesetih u inostranstvu predstavljali Srbiju, Beograd, ili samog sebe?

SMM: Najčešće sam predstavljao samog sebe. U Glasgow-u na univerzitetu 1995., u sklopu jedne arhitektonske manifestacije, bio je deo umetničkog programa. Jugoslavija tada više nije postojala a Srbija još nije bila priznata. Onda sam ja nastupio kao umetnik pored čijeg imena piše Beograd. To je bila velika manifestacija i postojao je lobi srpske emigracije, koji je, to sam kasnije saznao, protestovali da pored učesnika iz Srbije piše Srbija. Organizatori su hteli da piše samo ime i prezime umetnika, pa se došlo do kompromisa da piše Beograd. Ja tokom manifestacije ništa o tome nisam znao. Pored imena umetnika sa kojim sam učestvovao u zajedničkom projektu je takodje pisalo ime grada Nottingham. A pored svih ostalih učesnika na manifestaciji ime države. To je meni bilo super.

GM: Da li je po vama tačno da je sa demokratizacijom društva u Srbiji došlo i do razjedinjenja samih umetnika?

SMM: Pre svega dolazi do raslojavanja. Scena je mnogo detaljnije definisana nego što je bila. Pre je to bilo ovi koji rade sa Miloševićem u institucijama, i ovi koji rade u alternativnim institucijama. Devedesetih je bila politika kao zajedno smo. To je meni malo *fake* sve zajedno sa ove distance. Tih godina se verovalo u tu ideju, naročito u prvo vreme. Sada u vreme tranzicije je došlo do raslojavanja u čitavom društvu, neki imaju, a neki nemaju. Ja se nisam najbolje snašao sa novom državom. Nisam se mnogo ni trudio. Sad sam počeo malo da se trudim, da konkurišem za pare. Tranzicijom, uspostavljanjem kapitalizma, tržišta, je došlo do raslojavanja u društvu. Danas je pozicija umetnosti u medijima gora nego u Miloševićevo vreme. Nema mesta za sadržaje koji ne privlače pažnju široke publike. Ali ako je nešto stvarno dobro, onda to mora da funkcionise i na ekonomskom, i na planu komunikacije sa svetom.

GM: Kako danas vidite srpsku savremenu scenu?

SMM: Problem srpske savremene scene je u institucijama i u ljudima koji se bave scenom, kustosi, istoričari umetnosti. Veliko ludilo tu vlada. Ima gomila nekompetentnih ljudi na mestima gde se donose odluke. Odluke su često uslovljene političkom pripadnošću. To je uvek postojalo. Imam

utisak da je 70ih i 80ih to bilo više relaksirano. Kao kad udješ u hipermarket i imaš 100 pasti za zube da biraš, to blokira. Puno toga istog ima. To je logika korporativnog kapitalizma, hiper-produkcija istog. Nema nikog da odvoji deset godina života, da napravi nešto drugačije. Čitava klima u društvu nije takva. Nema poticaja da se tako nešto napravi. Gomila mladih umetnika koji su stasali devedesetih imaju pristup umetnosti kao da idu da se bave administracijom, pa popunjavaju formulare. A scena iz devedesetih se sastoji od ljudi koji pokušavaju da kapitalizuju svoju poziciju iz tog vremena danas. Jedan od mojih aduta pri kretanju kroz institucije i piramide moći, je taj sto smatram da je budućnost nenapisana. Mnogo sam sretan zbog toga. Na našim prostorima drami još nije kraj. Imam takav osećaj. Još će se ovde stvari događati. To me raduje, da stvari nisu unapred definisane. Stigao sam do pola života, ja ne ispunjavam ničiji program.

9.13 ENTREVISTA Nº 13 REALIZADA AL GRUPO ŠKART (RESIDUOS), EN SU ESTUDIO, BELGRADO, 18 DE NOVIEMBRE DE 2008

GM: Kako je došlo do osnivanja grupe Škart?

GŠ: Mi smo nastali krajem 80tih na arhitektonskom fakultetu gde smo studirali zajedno. Pre samog Škarta postojala je grupa koja je imala više članova. Svi smo studirali arhitekturu ali smo se bavili različitim slobodnim aktivnostima. Bila je tu Ivana Filipović, devojka koja je crtala stripove i ujedno jedna od najznačajnijih ženskih strip-autorki, zatim Goran Patlih koji je ilustrator i dizajner, sada živi u inostranstvu, bio je tu Stevan Pašić koji je arhitekta i takodje živi u inostranstvu. U svakom slučaju bila je zanimljiva grupa nestašnih arhitekata koji su hteli da rade nešto drugo i koji su hteli da osnuju grupu, ali nismo znali kako da se ta grupa nazove i šta bi radila. U svakom slučaju hteli smo da objedinimo neke različite sklonosti druge vrste i da sa tim izadjemo na scenu. Praktično nismo znali kako stupiti na bilo kakvu scenu. Arhitektonska scena ne postoji kod nas a umetničkoj sceni nismo pripadali. Svi smo bili generacija. Ali već nakon godinu dana tog nekog komešanja ostali smo samo Djordje i ja kao najodlučniji u tome da nastavimo da radimo zajedno. S obzirom da smo bili aucajdeti u tom čitavom umetničkom kružoku odlučili smo da našu grupu nazovemo Škart, jer je to upravo neka vrsta samonihilizma, nešto što možda nije još uvek dovoljno perfektno, dovoljno solidno, dovoljno odlučno, dovoljno pametno, dovoljno zrelo ali ima opet neku svoju specificnost.

Studirajući arhitekturu mi smo našli jedan atelje koji je bio napušten nekih trideset godina na fakultetu, to je bio atelje za grafiku. Tako da smo tamo počeli da eksperimentišemo sa grafikom. Profesor nam je dao boje i valjke i tako smo sve više vremena provodili u ateljeu, manje na faksu. Odlučili smo da se pozabavimo estetikom greške, jer u grafici je perfekcionizam na ceni, a negde zapravo 80% pripremnog i pomoćnog materijala su greške. Nas je zanimala baš ta greška, i neka vrsta obrnutog sistema vrednosti, znači plasiranje greške kao nove vrednosti. Dakle nastali smo još krajem osamdesetih kao grupa, ali sam Škart je nastao 1990.

GM: Prvi put se javno pojavljujete na izložbi *Privatno javno* u organizaciji Raše Todosijevića?

GŠ: Pa prvi put tako "salonskije". Mi smo radili razne akcije pre toga. Pojavljivali smo se na radiju B92, imali smo svoje Škart vesti utorkom pre podne koje je najavljivala Rahela Ferari i to je bio upliv u drugi medij. Odlučili smo da ćemo imati Škart vesti i polepiti nekakve apstraktne plakate, zapravo to je bila neka vrsta vizuelne poezije. To Rašino je samo bilo salonska objava našeg rada, inače javno smo istupili dosta ranije. Ali smo bili inkognito, nije se znalo ko smo.

GM: Dakle počinjete sa radom krajem osamdesetih početkom devedesetih, kada ujedno počinje da se raspada SFRJ. Kako ste vi doživeli taj raspad?

GŠ: Jasmina Tešanović ima dobru email adresu a ona glasi: politički idiot. Mi smo bili prilično politički pasivni, uspavani i needukovani, apsolutno nismo znali šta se dešava ni šta će se dogoditi.

Istovremeno obojica smo odrastali u multietničkim sredinama, u Vojvodini, tako da je za nas najnormalnije bilo da se govori u susedstvu mađarski i slovački. Ja sam deo detinjstva proveo u Bosni tako da su se svi ti uticaji pokazali dosta važnim u nekom našem kasnijem delovanju. Imali smo jednu krajnje pro-jugoslovensku orijentaciju, znači jedno negiranje svih tih užasa i tih političkih interpretacija nove stvarnosti. Tako da ja čak i danas zovem naš jezik srpsko-hrvatski, bez obzira što je to danas politički prilično besmisleno, ali ne želim da pristanem na tu vrstu novog političkog čistunstva.

GM: Da li treba ili ne stvarati u vreme rata?

GŠ: To je stvar ličnog vaspitanja i lične odgovornosti. Imam divne prijatelje i divne drugarice i drugare koji su se podpuno pasivizirali i odlučili na ćutanje jer je to bio njihov način otpora, jednostavno gadjenje prema stvarnosti. Što je takodje legitimno. Ali mislim da je pasivizam pomalo komotna strana, da jednostavno mora da se tvoj glas izjasni. Znači više nema nigde te sigurne strane, nego je jednostavno vreme za odluke i za akciju. Tako da po meni čovek u ratu mora da se izjasni. Recimo početkom rata su govorili: “Šta sad oni u Beogradu govore o ratu, kad rat nije njihova stvarnost”. Jer se mislilo klanje je ratna stvarnost, a neki prividan mir i mračne političke igre da u stvari nisu ratna stvarnost.

U jednoj priči naše drugarice 1999. kad je bilo bombardovanje odlazi ona da kupi brašno u prodavnicu i pored nje stoji penzioner, jedan gospodin, i prodavačica joj donosi brašno, a ona kaže: “Ne, ne, treba mi meko brašno za kolače”, a onaj gospodin u tom trenutku skoči: “Kako možete gospodjo da tražite meko brašno, kod nas je rat”. A ona kaže: “Izvinite gospodine ja mislim da je rat počeo još 1991”. Znači postoji ta vrsta ignorancije i netrpeljivosti prema drugome, to je nešto na šta nismo smeli da pristanemo, to je nešto neoprostivo i nešto što se nikako ne može zaceliti. Mislim da je Srbija bila prilično sebična sve dok se njoj nije dogodilo bombardovanje. Jer sa kolektivnije jasnim stavom, koji je za Srbiju utopistička ideja, znači nekim kolektivnim “ne”, nešto se moglo zaustaviti, ne samo kod nas nego i u Bosni i u Hrvatskoj. I zbog toga i dan danas neke naše kolege iz Skoplja nam kažu da su jako razočarane Beogradom što ništa nije uradio na širem planu. Bile su te neke paradne demonstracije 92ge, 96te i 97me, to je bila više parada nego same demonstracije. To je zapravo bila vrsta kupovine savesti. Znači ne pristajemo, izlazimo svakog dana u setnjiću, vraćamo se kući i nastavljamo po starom. Da smo znali šta će se sve dogoditi, da će to trajati deset godina mislim da bi ljudi 91ve godine snažnije, pametnije i drugačije rekli “ne”. Jedan moj drug je svake godine govorio: “Neću da mi Milošević uzme još jednu godinu života”. Ali to je trajalo deset godina, i stvarno neke generacije su potpuno skucane jer su deset godina tavorile. Te koje su bile u ratu a bile su spremne za neki samostalan život i ne samo oni već čitava zemlja i čitav životni i socijalni okvir naše Jugoslavije je uništen.

GM: Da li postoji opasna umetnost? Da li ste se plašili da ćete isprovocirati strasti vašim akcijama?

GŠ: Pa to je bukvalno pozicija sigurnog. Mi smo se malo igrali na sigurnom, jer umetnost nikoga nije zanimala. Tako da nikada niko o tome nije vodio računa to je bilo podpuno benigno i nebitno i mogao si da radiš šta hoćeš. Jedinu put gde je zaista bilo malo strašno je bilo 2000te, pred pad Miloševića, to je bilo to leto. To je bio neki grozan zlokobni muk i bilo je ružno biti ovde. Mi smo radili akciju *Tvoje govno tvoja odgovornost* i onda su se jedna kola odjednom panično zaustavila i onda su izašli ti neki tipovi u kožnim jaknama: “Šta je, šta to lepите?” I onda sam ja rekao: “To je neka ekološka akcija”. Znači zato što nisam rekao: “Smrt Slobodanu Miloševiću” nego sam rekao: “Ekološka akcija”, oni su otišli. Glupost se mogla pobediti na razne načine. To je bilo veliko igralište zapravo, nije bilo opasno.

GM: Egzistencija? Da li se i kako moglo živeti od likovne umetnosti kako ste se snalazili za potreban materijal?

GŠ: Pa nikako naravno, ni sad ne živimo nikako. Salonski slikari verovatno drugačije žive i imaju

svoje slave i svoje pudlice i svoju dugmad na košuljama. Nema veze to je neka druga priča. Dakle prvo smo prodavali novine na ulici, pa sam onda radio na nekom bazenu kao noćni čuvar neko vreme. Posle toga smo počeli već da se bavimo dizajnom tako da smo od toga živeli. Radili smo za razne izdavačke kuće i kulturne centre. Ono što je zanimljivo je da je tada bilo mnogo posla i mnogo para. Mislim uslovno rečeno mnogo para, jer su svi ti nezavisni kulturni centri ipak dobijali nekakvu podršku sa strane. Jer su bili neka vrsta “kulturnog pokreta otpora”, tako da smo se snalazili na razne načine i mi smo baš sumanuto mnogo radili. Radili smo preko 200-300 knjiga, plakata. Tih godina smo se baš dosta izmorili jer smo radili 365 dana 24 sata, nespavanja, nejedenja. Bio je to radni trans, možda je to neka vrsta bega, kad sad razmislim verovatno jeste. U svakom slučaju nismo doživotno čuvali bazene. Čuvao sam bazen koji nije radio, jer je bio isušen, nije bilo vode i struje i onda su miševi trčali po čitavu noć kroz taj bazen. I jedne večeri je pored mene sedeo drugi čuvar, ja sam čuvao gornje delove bazena to je kao elita, a on je čuvao donje delove to je niža klasa čuvara, i onda je on sedeo samnom, gledali smo neki TV, i njemu je miš ušao u pantalone kroz nogavicu i ušao mu je skroz gore do sredine i onda je počeo da vristi i da skače. To je bilo suludo. Tako da eto prva polovina devedesetih to su miševi i prodavanje novina na ulici a posle toga dizajn, dizajn, dizajn...

GM: A od arhitekture ništa?

GŠ: Ne. Obojica smo na arhitekturu došli prisilno. Pošto nismo bili primljeni na likovne i primenjene akademije, onda smo ostali tu gde su nas primili. Što je bilo zapravo brilijantno, jer je to otvorilo mnoge druge puteve. I ne kajem se zbog toga, mislim da je arhitektura naš najbolji fakultet.

GM: Nije prosla kroz mito i korupciju kao drugi fakulteti?

GŠ: Šta znam. Jeste verovatno, ali to više nije bilo važno.

GM : Koliko nemaština budi kreativnost a koliko skučava pojedinca?

GŠ: Treba biti pametniji od svoje nemaštine. Sad imaš one oplakivače svog jada: “Jao pa nemam, pa da imam ja bih...”, šta bi bilo kad bi bilo i onda nikad ništa, i ima gomila takvih. Arhitektura te uči raznim stvarima. Pre projektovanja imaš analizu postojećeg stanja, pa ti onda temeljno analiziraš šta je to na čemu radiš i sa čime radiš, od intervju sa susedima do arhivske gradje o nastanku tog mesta, dakle razni aspekti stvarnosti. Kada smo počinjali, bilo je jasno da nismo sa likovne akademije, da nećemo izlagati u nijednoj galeriji i da ne znamo nikoga ko se time bavi. Tako da smo prvo krenuli od radija, saradjivali smo sa nekim glumcima i nekim bendovima. Znači potpuno netipični vizuelni art konteksti i strategija. Znači izabiraš ono što je tebi blisko, što te drži, što te provocira i koristiš to da iz toga izvučeš platformu za nešto dalje. Ne mora to da bude ispravna odluka ali je to dobro sažvakano zalogaj. I ako prvo pljuješ te nesažvakane zalogaje i gadiš se svega, budeš sit, i nikad ništa. Mora malo da se žvaće.

GM: Da li ste se osećali poniženim? Kakav je vaš stav prema zvaničnoj politici budući da je vaš rad pripadao političkoj a samim tim i umetničkoj alternativni vladajućem režimu devedesetih?

GŠ: Zanimljiva je ta situacija nemaštine. Bio sam podstanar u nekom malom podkrovlju. Nisam imao para ni za dnevne novine, niti sam imao televizor. Tako da ja stvarno nisam gledao programe niti sam čitao novine. I ja dugo nisam znao kako ko izgleda od njih. I onda su mi se smejali da ne znam kako izgleda Šešelj. Na radiju bi ponekad čuo po neko ime, ali nisam znao ni kako taj čovek izgleda, ni šta radi. Bio sam politički samouk. Nisam bio dovoljno informisan, niti sam danas. Ali sam kroz prizmu onoga što sam primao sa strane pokušao to da oblikujem na neki svoj način. I da se suprotstavim onome što sam ja u tom svom mikro-svetu ocenio za loše i pogrešno. Prvo sam se osećao nemoćnim. Znači zatvore se granice, ti nemaš para, a ne znaš ni šta ćeš sa sobom. Tvoju učiteljicu iz Lukavca teraju u emigraciju. Dešavale su se grozne stvari. Odjednom neki sused pogine na frontu, neke prijatelje odjednom hapse ispred fakulteta, vode ih na front.

GM: Kako ste vi izbegli mobilizaciju?

GŠ: Pa nisu nas baš sve hapsili, nego selektivno. A mi smo se krili po stanovima. Nemaš stalnu adresu, pa se kriješ, pa onda gazda ne otvori. Neki drugari moji su bežali preko balkona. Sad to zvuči suludo. Jedan moj drug se krio, dobio je poziv u Bečeju, i onda kada se vratio rekli su mu: “Gde si izdajice roda svog?” Jednostavno ljudi nisu praštali, i sve je bilo toliko kontaminirano politički, ljudi nisu praštali u maloj sredini. U Beogradu je bilo malo drugačije. Ali osećati se poniženim kad ljudi u Sarajevu četiri godine nemaju šta da jedu je malo sebično. Nisam se osećao poniženim. Osećao sam bes i nemoć, ponekad sam bio depresivan, ponekad sam bio euforičan, a ponekad je bio taj balans kada si uspevao da nešto završiš. Jer lakše je bilo motati nešto nezavršivo, jer je zapravo u zapletenosti bila neka vrsta bega. Kao recimo, pišeš pripovetku deset godina i slične stvari. Mi nismo to radili, radili smo brzo i skakali iz akcije u akciju.

GM: Kako ste uspevali da odgovorite na aktuelnu politiku ako ste bežali u neinformisanost?

GŠ: Nisam ja bežao, to je bila moja stvarnost. Ja sam cedio svoju stvarnost na svoj način. Ti odgovori na političku situaciju su samo moja zapitanost, začudjenost, zgadjenost nad realnošću koja me okruživala. To je bila ta moja “mala podstanarska stvarnost”. Ono što nisam ranije rekao to je da smo mi saradjivali od početka rada Žena u crnom to je bila neka 1992 godina. Dakle bili smo prisutni u vidovnjačko-političkim krugovima koji su bili informisani. Ali u smislu neke dnevne politike ja sam bio neinformisan, pa me je stalno kolega kritikovao: “Dodjavola kako možeš da se baviš time čime se baviš, a da zapravo ništa od svega toga ne znaš?” Jer on je bio nedeljno obavešten koliko je to bilo moguće.

GM: Kako su po vama akcije *Tuge* obeležile devedesete?

GŠ: *Tuge* su bile prva zaokruženiya akcija, jer su to bile radio vesti, i nedeljno štampanje malih pesama, lepljenje plakata i taj neki kružok aktivnosti. Posle *Tuge* se pojavio projekat *Pomoćni bonovi za opstanak*, koji je nastao 1997. Trebalo je da se obeleži 100 godina od rođenja Wilhelma Reicha. Onda smo mi hteli da radimo bonove za orgazam, pošto se Wilhelm Reich bavio teorijom orgazma. Hteli smo pošto je sada bila u pitanju druga stvarnost da obeležimo kontrolu orgazma kao vrhunski stepen trulosti jednog sistema, a ujedno i nekih obodnih formi totalitarizma. Onda smo uradili *Bonove za orgazam* i počeli sa raznim drugim bonovima. Uradili smo recimo bonove za vlast, za čudo, za strah. Tada je već jedna od kosovskih kriza bila jako prisutna. Te *Bonove za strah* smo uradili na albanskom i na srpskom i delili ih na ulici. Na kraju 2000. godine smo radili *Bonove za kraj*. Sećam se kada je moj drug rekao: “Neće nam valjda Slobodan Milošević uzeti još jednu godinu života?” Mada je blesavo adresirati na Miloševića, jer ovaj narod je izabrao dotičnog gospodina.

GM: Obično po štampi iz inostranstva možete pročitati taj stav, da je narod izabrao Slobodana Miloševića, živeći u Srbiji vi mislite da je to tačno?

GŠ: Da, da mi smo ga izabrali, bez obzira koliko svi bili kivni i posle se prestrojivali. Deset godina ga je birao srpski narod.

GM: Svi se pozivaju na lažiranje izbora.

GŠ: Dobro, 1996. i 1997. a šta je bilo pre toga. On je naša stvarnost. Malo je riskantno pričati o tome sa ljudima iz geta. Jer mi smo bili nekakav geto, radio, par kulturnih centara, neki umetnici, neki pisci itd. Tako da su to istomišljenici koji misle drugačije. Ti u stvari nemaš pun dodir sa stvarnošću. Zapravo u svakodnevnom životu komuniciraš sa malim brojem istomišljenika. Tako da, da srpski narod ga je izabrao.

GM: To su bili *Pomoćni bonovi za opstanak*?

GŠ: Da za ostanak, za strah, za vlast, za masturbaciju, za razne stvari, od tih intimnih stvari do političkog sistema, kao što su bonovi za vlast.

GM: Zašto bonovi?

GŠ: Zato što su bonovi još tokom Drugog svetskog rata bili neka vrsta simbola limitiranog i ograničenog, pa zatim posle drugog rata u periodu obnove i izgradnje, bonovi su bili neka vrsta održavanja tog sistema redovnog i urednog, jer imalo se malo. Pa onda tokom 80ih godina su postojali bonovi za struju, za kafu i za deterdžent. Tako da tokom raznih godina Jugoslavija je imala te bonove, kada god je bila kriza, ratna, posleratna, stabilizaciona, oni su bili signal tog drugog stanja, vanrednog stanja.

GM: Bijenale u Cetinju, da li je zaista bilo konfliktno ili su to samo tako objasnili u katalogu?

GŠ: 1994. godine bilo je stvarno iritantno smeјati se naglas. To je tada imalo veću težinu nego inače. Umetničko bijenale i jeste napravljeno da bi neko na to odreagovao i da bi ga to prodrimalo.

GM: Da li je akcija *Tuge* bila zamišljena kao interakcija sa ljudima na ulici?

GŠ: Da, to je bilo prvo neko žvakanje tih zalogaja koji nisu bili možda ukusni i jasni. Akcija se sastojala u dodeljivanju *Tuga*. Ja sam pisao *Dnevnik tuga* i onda ih dodeljivao raznim ljudima u raznim kontekstima. Ako je *Tuga putnika* onda na železničkoj stanici, u tim praznim vozovima, železničarima. Ako je *Tuga povrća* onda na pijaci. To je bilo 1992-93, tada je stvarno bila beda na ulici, razmišljao sam šta bih ja voleo. Voleo bih da mi neko u tom praznom i suviše sumornom gradu pridje i pokloni pesmu, baš bi me to obradovalo i ulilo neku snagu. I onda sam odlučio da to stampamo i delimo. Onda su ljudi počeli da to sakupljaju i da nas zovu: “Kad će sledeća, kad će sledeća”. To je baš lepo bilo primljeno, čak su i sami prijatelji sakupljali novac da mi to nastavimo da radimo. To je bilo bobro, mislim iznenadjujuće, da nekome treba poezija. Zapravo sve što radimo svih ovih godina je neka vrsta “podvaljivanja poezije”.

GM: Da li je vaš rad, akcija u javnom prostoru, lepljenja plakata, postigao željeni efekat ?

GŠ: Ne razmišljam da li je postiglo efekat. Sada sam u ovom novom. Trenutno putujemo sa grupom muških vezilja, po raznim zemljama. To je grupa iz Beograda koja je nastala iz hora Horkeškart, to je hor i orkestar. Dakle prošle godine smo oformili grupu muških vezilja. Muškaraca koji javno vezu svoje autobiografske priče. I onda sa njima radimo akcije po svetu. I paralelno sa tim radimo sa malim kolektivima koje oformimo u nekim zemljama, i sa njima u toku sedam dana, oformimo, izvežbamo i izvedemo horski repertoar. Znači sa potpuno nepoznatim ljudima napravimo kolektiv. Znači hor Horkeškart koji je nastao 2000te godine, pa se kasnije iz njega izdvojio kolektiv Proba i danas postoji. On je malo manji, operativniji i eksperimentalniji, i muške vezilje su sve članice probe. Pesme koje se izvode su pesnika nove beogradske muzičke scene. Koje se kasnije prevode na strane jezike u zavisnosti u kojoj zemlji nastupamo.

GM: Recite mi kakav je za vas bio taj “ulazak u svet”? Od one Srbije pod sankcijama kako ste se vi snašli na svetskoj sceni?

GŠ: Nismo u svet izašli juče. Izašli smo ranije. Prvi put kada smo “izašli u svet” bili smo prateći baletani Sonje Vukićević, u Glazgovu na Majskom festivalu savremene umetnosti. Eto, ne ni preko muzike ni preko dizajna već smo bili pomoćni plesači. Tako da korak po korak su počeli da nas zovu zbog raznih stvari koje smo radili. To je normalno čim radiš nešto duže vreme. Kao što postoji poslovice “ne ljube lepi nego uporni”, tako da mi smo stvarno uporni, grupa koja postoji već skoro dvadeset godina.

GM: Na koji tip festivala se poziva hor? Da li su to smotre vizuelne umetnosti?

GŠ: Hor se poziva na razne manifestacije, ali mahom na festivale vizuelne umetnosti.

GM: Koji je put bio za grupu da udje na internacionalne festivale vizuene umetnosti? Spomenuli ste da su prva gostovanja u svetu bila preko plesa?

GŠ: Nismo mi bili plesači neki, to je samo bio incident jedan.

GM: Da li se u inostranstvo moglo ići uz podršku institucija u toku devedesetih?

GŠ: Da, postojalo je nekoliko centara, tipa Cinema RAX, Centar za kulturnu dekontaminaciju, koji su bili umreženi. Nisu naši umetnici puno izlazili, ali je postojalo ovih par institucija koje su bile umrežene.

GM: Da li biste onda rekli da su umetnici išli preko institucija ili preko svojih ličnih kontakata u inostranstvo?

GŠ: Pa mi nismo imali lične kontakte jer nismo pre toga izlazili. Taj prvi izlazak preko plesa, to je bio lični kontakt. Ali ovi gore pomenuti centri su i otisnuli mnoge od nas u svet. Što ne znači da su u pitanju njihove para koje su stajale iza nas. Nego su institucije ili galerije stajale iza nas. Zbog toga je naša produkcija dosta jadnjikava, jer mi nemamo puno produkata kvalitetnih, jer nikada nismo imali para za produkciju. Niti smo ih tražili, niti smo se nekako umeli postaviti. Sad recimo kad smo sa horom počeli da putujemo dobili smo prve vize za Hrvatsku, pa smo posle dobili prve veze za Šengen preko hora. I to je zapravo odlično, gurnuti grupu umetnika koji su u trećem planu, koji nisu na spisku privilegovanih umetnika.

GM: Da li postoji spisak privilegovanih umetnika?

GŠ: On nije potpisan i napisan, ali pripadajući jednoj sveri vi prepoznajete imena koja se stalno vrte po svetu. Stalno istih recimo 300 imena. Kad odete na neko bijenale ili izložbu vrte se isti ljudi. Meni je onda baš zanimljivo da pripadnem muzičkom festivalu gde nikog ne znam i gde mogu da pevam sa horom.

GM: Da li ste imali pažnju medija tokom devedesetih?

GŠ: Prvo kao klinac sam žudeo da negde nešto napišem. Onda se to pojavilo na par mesta, ali nas dvojica (iz grupe) smo imali različit stav o medijima, ja sam bio za, on je bio protiv. Tako da nismo puno izlazili u medijima niti to danas radimo, iz nekog internog dogovora da bi sačuvali sebe i da bi ostavili prostora za te akcije gde možemo još uvek da budemo anonimus. Ne neki ljudi koji nešto glume, već stvarno ljudi koji rade inkognito. To mislim da je bila dobra odluka.

GM: U inostranstvu predstavljate Srbiju, Beograd ili same sebe (grupu)?

GŠ: Često pored imena grupe piše Srbija.

GM: Kakvo je vaše osećanje?

GŠ: Tu postoje različite odgovornosti i različita “pakovanja” u kojima odlazimo. Ako te pošalje Ministarstvo za kulturu koje je u tebe uložilo dva miliona evra u predstavu recimo. Kao što naše Ministarstvo za kulturu ulaže besmislen novac u pozorište koje je provincijalno i koje nikada nije otišlo u svet. Za razliku od nekih drugih stvari koje su otišle u svet ali naše ministarstvo za to nema sluha. Dakle ako si upakovan u njihov sistem vrednosti, znači ti si državno odnegovan. Koštaš ih mnogo itd. Država ti plaća autobuse, avione i ostalo, onda ti negde predstavljaš državu. Ali ako tebe lično pozove korejski kustos i ti nosis produkciju koja stvarno košta nula. Vodiš neke momke koji vezu, niti za njih iko zna, niti mislim, šta sad s tim. Onda je to pomalo subverzivno, jer niti će iko znati da si otišao niti da si se vratio. Niti imaš sad od toga neke realne koristi ovde. Ne kao Narodno pozorište koje ode u Viroviticu, pa posle ide izvestaj: “Genijalan uspeh Narodnog pozorišta u Virovitici, deset minuta je trajao aplauz nakon gospodje Ministarke”. Sve je trajalo pedeset minuta, svaki aplauz. Taj podpuno samozadovoljan i lažan sistem vrednosti. Mi smo imali ideju, nama veze neće o tome niko ni znati, neće se potrošiti ni dinar od državnih para. Pozorište će imati sledećih sedamsto milijardi za sledeću “Odrešenu vilu” ili već kako se zovu njihove opere. Ja bih voleo da sam praktičniji. I to planiram da uradim, napisaću projekat, poslaću ga Ministarstvu za kulturu. Neće me odbiti, dugo radim. Dakle tada ću se možda osećati “srpskijim” umetnikom, trenutno, da, predstavljamo sebe.

GM: Koliko su se u ratu, političkim previranjima, sankcijama i embargu promenile ustanove kulture i koliko je u tom smislu Srbija društvo u tranziciji u kome te podele nisu regulisane?

GŠ: Nemam uvid zato što ne saradjujem sa ustanovama kulture. Saradjujem sa ovih nekoliko Kulturnih centara sa kojima sam saradjivao i ranije. Cinema REX, Centar za kulturnu dekontaminaciju, a što se ostalih institucija tiče ne znam i ne zanima me.

GM: Kakve je posledice rat ostavio na umetničko stvaralaštvo danas?

GŠ: Pa to je tema o kojoj pričaju naše kolege iz inostranstva, da umetnici iz Srbije, a to se odnosi i na Jugoslaviju, ne umeju da komuniciraju u inostranstvu. Kao da postoji taj, ne provincijalni, ali getoizirani duh. Tako da su umetnici iz Srbije užasno samozadovoljni, užasno egocentrični, što je zapravo odraz kulturne politike u Srbiji. Dakle opet ponavljam: “Naše Narodno pozorište je doživelo petnaestominutne ovacije u Virovitici”, i novine su večito pune “nas” i “mi smo najdivniji i mi na koji god festival odemo u inostranstvu nama su tapšali četiri i po sata”. Što zapravo nije istina, svet je prepun “raznih”. Svet je “prešaren”, mi smo mali i nebitni i treba toga da budemo svesni. Naš umetnik kada ode u svet treba da bude svestan da nije centar sveta i da treba da se izbori za nekakvu svoju poziciju, i da ujedno poštuje tuđe drugačijosti i vrednosti. Bez svih fobija koje postoje ovde kod nas. To je nešto što je možda nevidljivo, ali što je definitivno obeležilo našu umetničku scenu. Nesvesnost o izolaciji. Jer mi smo bili izolovani, mi smo još uvek izolovani, a toga nismo svesni. To je ono što se tiče odnosa, ne bih da govorim dalje o samoj umetnosti, to je već na nekim drugima da prosude.

GM: Kako vidite danas srpsko društvo i srpsku savremenu (likovnu) scenu? Da li je ona hermetična, neplodna, sterilna?

GŠ: Srpsko društvo je... Bilo je prošle godine nekih malih protesta na Trgu republike, grupa za sekularnu državu se okupila i protestovala je za sekularnu državu, znači za otopljanje crkve od države i za konačno “provetranje” ovog našeg društva. I onda su se pojavili mladi neo-fašisti i počeli su da viču, jako zapravo formirane i uvežbane parole tipa: “Ubi, zakolji da Šiptar ne postoji” onda “Ubi, zakolji da peder ne postoji”. Od homofobije do ksenofobije sve je tu pomešano u njihovim glavama. Onda je rekla jedna aktivistkinja Žena u crnom (feministička anti-ratna grupa, koja je nastala 1992. godine, svih ovih godina jedna od najprogresivnijih političkih grupa u Srbiji, one su godinama izlazile na Trg republike i govorile o tabuiziranim temama, od civilnog služenja vojnog roka do ratnih zločina itd. Zahvaljujući nekim svojim kontaktima u inostranstvu su uspele da izbore da se silovanje u ratu tretira kao ratni zločin) a odnosi se na 1996, u Srbiji se još uvek nije završio rat. Kod nas je rat niskog intenziteta.

Naravno da se neke stvari menjaju. I bez 5. oktobra bi se verovatno promenile. Mislim da je društvo još uvek prilično uspavano. Kao što se desilo 1991. kada je društvo bilo uspavano i nije znalo gde je i šta je i da je trebalo deset godina da se osvesti. Ponove je 2000te društvo bilo uspavano. Od tog 5. oktobra svi smo pomalo uspavani i čekamo da neko umesto nas nešto reši. Ljudi su spremni na neki novi zajednički kolektivizam, na neko novo previranje bilo kakve vrste. A prošlo je novih deset godina i izgubićemo verovatno novih deset godina dok ne budemo svesni da se stvari ne rešavaju više čekanjem i ćutanjem već da se mi sami moramo menjati. Iz tog nukleusa porodičnog, susedskog, uličnog sve potiče i dok se na tom planu nešto ne promeni ove političke promene će biti dosta spore i neplodne.

9.14 ENTREVISTA Nº 14 REALIZADA AL ARTISTA PLÁSTICO UROŠ DJURIĆ, EN SU ESTUDIO, BELGRADO, 24 DE NOVIEMBRE DE 2008

GM: Budući da si 90ih aktivno učestvovao na *underground* sceni kao *punk* muzičar, glumac, voditelj, kakve promene su pretpeli ovi vidovi kulturnog angažmana sa početkom krize, rata, inflacije?

UDj: 80ih sam bio potpuni anonimus. Pristao sam na to da budem publika. Prve dve godine 80ih, od moje 16te do 18te godine sam provodio dosta vremena sa bendovima i sa jezgrom beogradske *punk* scene, to je bilo uličarenje. Od 1984-87. sam studirao istoriju umetnosti, to bi bio vrhunac mog perioda neaktivnosti. A onda sam po povratku sa jednog putovanja iz Engleske odlučio da upišem likovnu akademiju i da na sva pitanja koja sam formirao u periodu od 6-7 godina, potražim odgovore kroz učenje tehnike koju sam želeo da savladam. Da bih mogao da konstruišem govor i poziciju iz koje sam želeo da probam da pronadjem odgovore. 80ih sam odabrao da aktivno ne učestvujem, bio sam prisutan svuda, za mene su ljudi znali kao za dripca, polu luzera, kao nekog ko nije hteo da uzme učešće ni u čemu. Ja sam istinski mrzeo jugoslovenski sistem i sve te scene koje su proisticale iz tog sistema Saveza socijalističke omladine, i svih tih krugova koji su bili polu nadgledani. Najveći deo upravljačke strukture je preuzeo državu nakon raspadanja. Za mene su devedesete bile trenutak u kome sam morao da izađem na scenu. To je bilo egzistencijalno pitanje. Početkom rata sam imao smrt u porodici. Za mene je isplivavanje u javno polje bilo instinktivno. Bilo je važno koji poziciju tu zauzeti. Iz mojih ideoloških okvira u kojima sam nastupao kao neko ko aktivno ne učestvuje u dešavanjima. Morao sam da nadjem neko mesto, koje je imalo izvesne autonomne crte. Imao sam potrebu da budem predstavnik nezavisne scene. Već početkom devedetih ta scena se profilisala kao scena otpadnika i odbačenih. Bila je vrlo heterogena. Ali i koherentna u svom nastupu, u gotovo kontra-kulturnoj poziciji, iako se radi o mešavini autora koji dolaze iz segmenta visoke kulture, pa sve do *underground*-a. Svi su nastupali kao jedna koherentna scena, potpuno oprečna onome što su bili glavni tokovi na kulturnoj sceni devedestih godina. Tu je zapravo divergentnost moje pojavnosti na sceni koja obuhvata sve to što si navela, to je bio nacin da se opstane. Da se plate računi. Nije tu bilo velike ideje da trba da objedinim ceo taj svoj nastup kroz interdisciplinarnost. Svesno sam ulazio u sliku koju su o meni stvorili mediji, upravo zato što sam iz nje crpeo analitički, jako dobra iskustva koja su kasnije poslužila u čitavoj tezi koju sam svojevremeno izlagao kroz svoj koncept *Autonomija*, *Autonomizam* i kasnije u projektu iz druge polovine devedesetih *Populistički projekat*. Iako se ne može reći da je to interdisciplinarnost, ipak neko svesno pozicioniranje tokom tih različitih nastupa u javnosti, gde se krirala jedna potpuno šizoidna slika o meni. A to je, da sam u oblasti visoke kulture zapravo bio visoko pozicioniran i predstavnik neoavangardnih tendencija u post-konceptulanim tendencijama savremene umetničke prakse. U populističkoj sferi sam bio deo estrade kroz filmove u kojima sam igrao. A u *underground* sferi sam radio kao DJ po noćnim klubovima i nastupao u okviru tada ustanovljenog projekta B92, odnosno tog segmenta društva koji je bio markiran kao neprijatelj. Te tri različite socijalne pozicije koje sam koliko toliko balansirao 90ih.

GM: Kakav je za tebe bio raspad SFRJ i prelazak na rat?

UDj: Bio je očekivan i težak. Očekivan utoliko što sam još 1986. godine, sa prijateljima u toku velikih studentskih demonstracija u Francuskoj u novembru i decembru, koje je iznedrio Jacques Chirac, koji je tada preuzeo mesto predsednika vlade. Demonstracije su za mene bile šokantne zato što se radilo o nečemu zbog čega se u to vreme studenti ne bi digli u tadašnjoj Jugoslaviji. A to je da im je osim izuzetno teškog maturalnog ispita koji polažu srednjoškolci u Francuskoj, kao sledeći nivo kvalifikacija su im uvedeni i prijemni ispiti za fakultet. Zbog toga je cela Francuska gorela. Meni je bilo interesantno da vidim kako su tada Francuzi odbili, jer ovo nije 1968 nego 1986. Dobili su podršku svih levih frakcija i rekli: "Ovo je socijalno pitanje, mi imamo studente različitih političkih usmerenja". Zanimljivo je da su se digli i studenti koji su već na fakultetu, za generacije

koje dolaze. Jer su smatrali da je to krajnje neravnopravno, da iza svega stoji vid manipulacije, odnosno nemogućnost da se omogući svima jednak tretman po završetku srednje škole. To je meni bilo fantastično iskustvo. Igrom slučaja sam učestvovao u mnogim istorijskim demonstracijama po zapadnoj Evropi, koje su me pratile kao neki usud. Tada sam se zatekao u Nansiju, kada se gasila libanska kriza, mi smo intelektualno raspravljali gde se kriza dalje seli. Postoji vrlo jasno profilisan način na koji se te krize generišu, vode, kontrolišu. Postoje strateške pozicije na planeti koje su kritične i ključne, i gde se fokusira mnogo različitih interesa. Nismo u tom trenutku mogli da nadujemo bolju situaciju od Jugoslavije. Radi se o 1986. koja je u Jugoslaviji relativno mirna, još se nije mogao videti kraj hladnog rata, ali smo poentirali da je Jugoslavija ta. Moram da priznam da iako je to bilo obično studentsko proseravanje, mladalačkog, poletnog i nadobudnog organizma, šokantno je kada se suočite sa svom banalnošću, odnosno istinitošću svog predviđanja. Kad to zaista počne da se dešava, ne možete da verujete koliko je to sve očigledno. Uvek verujete da postoje druge snage i strukture u društvu koje mogu, baš zato što su svesne svih tih procesa, da generišu jedan jak otpor ili interes koji bi odveo celu tu krizu na drugu stranu, u neko ozdravljenje. Međutim, očigledno se radi o silama koje su kud i kamo jače. Očigledno da su interesi bili višestruki i toliko jaki da se nije mogao izbeći krvavi raspad Jugoslavije. Mene je to pogodili krajnje lično. Mislio sam da će stvari teći drugačije. Embargo stvarno niko nije očekivao, a i kad se pojavio, takva je bila situacija u Srbiji, da smo svi očekivali da Milošević ne može da potraje duže od decembra 1992. godine. Negde je ta energija i mogla koliko toliko da se usmerava, u pravcu njegovog rušenja, ali je on maestralno manipulirao. Ključni trenutak ove propasti bez povratka su bile studentske demonstracije 1996-97. kada je bila krajnja tačka te energije gde su se stvari još mogle nekako usmeriti u drugom pravcu. Ali do toga nije došlo. Tu je spoljni faktor odigrao veliku ulogu. Devedesete su bile potpuni sunovrat, a tek sada na neki način osećam, jedan stravičan gubitak, zato što su to bile biološki i u nekom sazrevanju, najozbiljnije godine mog života. To je bilo između 26. i 36. To je nenadoknadivo. Tek sada shvatam tragedije generacija koje su doživele Drugi svetski rat. To su toliko veliki i turbulentni događaji da oni zaista obeleže najveći deo života. Mi još uvek živimo u posledicama 90ih i živemo još dosta.

GM: Da li treba ili ne stvarati u vreme rata?

UDj: Da, naravno. Bilo je neobično videti ta očekivanja koja su drugi imali prema nama, pogotovo spolja. Sećam se opaske Achille Bonito Olive, koga su doveli 1994, na Bijenale u Vršcu, koji je bio iz svoje pozicije šokiran da se tadašnja srpsko-crnogorska umetnička praksa, uopšte nije bavila aktuelnom dramom rata i raspada zemlje. Odnosno nije se bavila plakatski ili eksplicitno, mada ja duboko smatram da se jeste bavila na jedan potpuni drugi način. Na sličan način na koji se ruska avangarda bavila, u vreme Prvog svetskog rata, koji je bio doba velikog civilizacijskog raspada, fenomenima apstrakcije. U Srbiji je tadašnja umetnička praksa bila zasnovana na dosta radikalnim, formalističkim, neoavangardnim radovima, koji su u velikoj meri podsećali na to što se događalo u Rusiji između 1914-18. Slično bi se moglo reći i za period Drugog svetskog rata, gde se vidi na gotovo da nije bilo umetnosti između 1939-45. Interesantno je da je beogradska scena u to vreme 90ih, bila možda čak na vrhuncu jednog hiper-produkcijskog angažmana, koji se odvijao gotovo impulsivno. 1994. sam imao najviše izložbi u toku godine, u svom životu, 14 što je bilo neverovatno. Danas ako imam jednu, dve godišnje to je pravi uspeh. Što se toga tiče, 90te su bile vrlo plodne, aktivne godine.

GM: U tvojim radovima podvlačiš vezu sa rok muzikom, ujedno si i glavni protagonista na tvojim slikama, pored rok i strip junaka. Kako ti se činilo kulturno previranje do koga je doslo 90ih? Kulturološke izmene i uspostavljanje nove "turbo" scene?

UDj: Ne može se posmatrati kulturno previranje bez uvida u društveno previranje. Radilo se o preraspodeli moći na društvenoj sceni pa samim tim i na svim segmentima koji takvu scenu konstituišu. Od kulture, sporta pa do industrije i ekonomskog sistema. Turbo-folk je neodvojiv od populističke matrice, sa koje je nastupao, a ona je melodramska. Nama se stalno nudi melodrama

kao jedini društveni, politički i kulturni žanr u vreme 90ih. A melodrama ima dve ključne poente: prva poenta je da, koliko god da patite, vaše patnje nisu uzaludne, a ključna poenta melodrame je da koliko god da se žrtvujete ili kroz kakve god muke da prolazite, sve se uvek završi *happy end*-om. Tako je i nama jedan od najvećih političkih poraza posle rata u koji nas je uvukao Milošević, 1999. godine, posle 78 dana bombardovanja, on je proglasio pobjedu. Ceo melodramski kontekst je tu zaokružen, "mi smo patili, bili bombardovani, mi smo se žrtvovali, ali Kosovo je odbranjeno, i mi smo pobedili". Slično je i sa turbo-folkom. Meni je turbo-folk uvek bio savršen kroz prizmu stihova jedne pesme, parafrizirajući: "Imam dupe, imam sise, znači ja sam izvor nečije požude, što za mene kao ženu predstavlja mnogo više muku nego zadovoljstvo, uđaću se, jebe mi se". To je ta politika vrhunskog merkantilizma, 90ih godina, gde se trgovalo svim i svačim. Gde se prodavao benzin na ulici, gde je ulica formirala kurs i kursne razlike, gde se čitav jedan institucionalni sistem državne kontrole seli iz institucija na pijacu. Ulica je postala na neki način regulator svih društvenih odnosa. Računajući tu i ubistva visokih državnih činovnika, do kulture. Bili su zapaženi ulični hepeninzi, pa je kultura imala veliku ulogu u demonstracijama i u pružanju otpora. U tom smislu, ono što je bilo karakteristično za 90te, je što smo na neki način svi bili "turbo". Svako od nas je očekivao da će baš on biti nosilac tog *happy end*-a. Niko nije mogao da sagleda da ćemo svi biti na isti način poraženi. To je zapravo bila vrlo neinteligentno vodjena unutrašnja politika. Posle osam godina od tada, ta nesposobnost se i dalje nastavlja. Miloševića nema, ali u velikoj meri su svi postulati tadašnjih društvenih slojeva koji su izbili u prvi plan posle raspada zemlje i dalje prisutni i vrlo aktivni.

GM: Kako si 90ih uspevao da komuniciraš sa inostranstvom? Da li su to bili lični kontakti, ili je to išlo preko institucija?

UDj: Nisam komunicirao uopšte. Problem je bio višestruk. Generacija koja je 70ih imala izvanredan uspon na međunarodnoj sceni, to je taj krug oko Studentskog kulturnog centra, krug autora konceptualnog usmerenja, je već sredinom 80ih, počeo nekako da se raslojava. Početkom 90ih su ljudi koji su sa njima zajedno stasavali na zapadu, dolazili do nekih mogućnosti da se sami uključe u rad institucija. Nemoguće je to odvojiti od talasa neokonformizma, na zapadu. Samo što je ovaj put u njemu učestvovala generacija nonkonformista iz 60ih godina. Tako da su 90ih ostaci Jugoslavije, Srbija i Crna Gora, kroz embargo, stavljeni *ad acta*. Tu se nije radilo o odbacivanju, radilo se o vrlo ozbiljnoj političkoj zabrani komuniciranja, odnosno podrške, bilo kakvim oblicima kulturne produkcije koji dolaze sa ovdašnjih prostora. Moram da priznam da je to prvi slučaj za koji znam u istoriji da je kulturna elita to prihvatila. Ceo taj embargo, koliko god bio usmeren politički, je zapravo usmeren protiv samih građana. To je ono što je bio jedan diskriminatorski, necivilizacijski čin. Na zapadu je postojala predrasuda da sve što je valjalo je otišlo iz ove zemlje, da su ovde ostali samo najgori. To je čak ponovio i britanski ministar spoljnih poslova, Robin Cook, da nije šteta bombardovati Srbiju zato što je tu ostao sam sljam i da je sve ono što je valjalo otišlo iz te zemlje. Ako pogledamo likovnu scenu, to svakako nije istina, jer sve što je valjalo je ostalo. To se vidi po tome što prvi talas naše emigracije nije uradio ništa. To su bili veliki promašaji koji su slabili poziciju čitavog pokreta protiv Miloševića koji je postojao, i koji je kroz taj tretman bio na neki način do te mere oslabljen da je faktički režimu omogućavao da se poigrava sa njim kako je hteo. Šta stoji iza toga to je teško reći, ali sama činjenica da to jeste bila zvanična politika zapada je u velikoj meri uticala ne samo na našu produkciju, nego i na naš svakodnevni život. Nije moglo ništa besmislenije da se desi. To se sve dešavalo pod Klintonovom administracijom koja je i dan danas otvoreno neprijateljski raspoložena prema ovoj sredini, i to ne prema određenim segmentima, ili politici, nego prema svima ovde. Mislim da smo mi u velikoj meri bili podjednako žrtve unutrašnjih kao i spoljnih okolnosti. Naša kulturna scena je potpuno bila izopštena iz bilo kakvog sistema. Sarajevska scena je mogla mnogo da izvuče iz situacije u kojoj su se oni našli. Čak i Hrvati i Slovenci. Mi smo bili podjednako tretirani kao da smo participirali u tom prokazanom društveno-političkom sistemu, čije smo žrtve podjednako bili. To je vrlo neprijatna pozicija. Pored toga što smo se konstituisali kao scena, nikada nismo bili prihvaćeni kao scena u inostranstvu. Zašto

je to tako, to je veliko pitanje. Bilo je redovnih nastupa 90ih, Sarajevskih umetnika, umetnika iz Ljubljane, Zagrebačkih umetnika, nove Skopske scene. Srbije i Crne Gore tu nije bilo. Prvi ko je bio ozbiljnije prihvaćen i čiji su radovi počeli da se na pravi način uključuju u tokove savremene umetničke prakse, su bili Milica Tomić i Tanja Ostojić. Pri tome govorim o ljudima koji su živeli ovde 90ih.

Ne računam tu Marinu Abramović koja je uveliko živela na relaciji Amsterdam-Njujork. To što se dogodilo sa njenim radom *Balkan baroque* 1996., to je sve bila jedna pozicija koja se ticala same te nesreće i političkog fokusa na nju, a ne na to da je ona umetnik koji dolazi iz Beograda ili Srbije. Jer ona *de facto* nije došla odatle. Ona jeste etnički pripadala tom području, ali ništa više od toga. Bila je promovisana kao najveći umetnik na zapadu, koji dolazi sa ovog područja, i to upravo od njenih generacija nonkonformista koji su u međuvremenu došli do moćnih pozicija u međunarodnim institucionalnim mrežama, u tom trenutku konkretno mislim na Venecijansko bijenale. Ali umetnici odavde nisu bili dobrodošli na zapadu, čak i ti nastupi koji su postojali 1992 i 93. su bili krajnje problematični. Pitanje koliko su uopšte bili vidljivi. Prvi ko pokušava da udene u aktuelne istorijske referencijalne sisteme tadašnju jugoslovensku scenu je bila Bojana Pejić, na izložbi *After the Wall* koja je održana 1999. godine. Kao i Loren Hegelj na izložbi *Aspekti pozicije*. Stvari su dosta brzo počele da se odmotavaju. Posle bombardovanja 1999. godine, jer je to bilo kao: “Evo konačno ste dobili svoje, i sad možemo i vas da uključimo u celu igru, zaslužili ste i vi malo”. U velikoj meri nastup naših umetnika u inostranstvu zavisi od političke volje. Mada je nekoliko autora jako dobro uključeno u savremene umetničke mreže. Pojavljuje se jedna nova generacija, to je generacija emigranata iz 90ih godina, našeg porekla koji su odrastali po svetu, koji sada ovde već počinju da se slave kao nova generacija neokonceptualnog prosedea, kao što su Mladen Bizumić ili Bojan Sarčević. To je generacija koja je odrastala i formirala se na zapadu. Samim tim su bili lakše prihvaćeni, zato što su proizvod zapada. Opet se vraćamo na jednu neokolonijalnu poziciju, da je naša scena bila prihvaćena onoliko koliko je bila dobra da ispunjava određene teoretske postavke i teze o istočno-evropskoj umetnosti, odnosno o umetnosti centralne i jugoistočne Evrope, ali ništa više izvan toga, osim par autora koji su se pokazali dobrim u tim mrežama visoko-osvešćene u političkom i društvenom smislu umetničke prakse. Ili su prosto završili škole napolju, kao npr. Ivan Grubanov. I uspeali su da se jako dobro profiliraju, kroz projekte, u njegovom slučaju to je bio projekat o sudjenju Miloševiću. U slučaju Milice Tomić to je bio projekat *xy- ungelöst*. Prihvaćeni su upravo oni projekti koji su u srži same traume zapada, sa ovim područjem. Tako da su oni, osim zbog visokog kvaliteta njihovih radova, koja je nesporna, zapravo prihvaćeni pre svega zato što je zapad tu prepoznao one teme i one traume, koje su ne razrešene na samom zapadu, a da su vezane za područje Srbije, ili konflikta Srbije i zapada.

GM: Dakle ti ne misliš da su neki od tih umetnika pravili produkciju koja bi se mogla dopasti zapadu? Na primetu rad Milice Tomić *xy ungelöst*, gde koristi slučaj masakra 33 žrtve albanske nacionalnosti.

UDj: Milsim da me nisi dobro razumela. Ne radi se tu o samim radovima, niti da su radovi pravljani ciljano.

GM: Pitala sam samo, da li ne misliš da su ti radovi nastali sa ciljem da se dopadnu politici koju je zapad imao prema nama, a to je da mi kolektivno, pokajnički priznajemo svoje žrtve u ovom slučaju albanske nacionalnosti.

UDj: Ne, to ne mislim nikako. To je sramotno, to su svinjarije, koje nemaju veze sa mozgom. Jer onda bi bilo kakav rad koji je u vezi toga mogao da uspe. To je čist pokvarenluk tako postaviti stvari. Mislim da sami autori radova imaju potpuno drugačije motive. Milica je izvanredno objasnila razloge nastanka svog rada u najnovijem katalogu Oktobarskog salona. Ali ne možete da izbegnete određene reference koje vam se lepe jednostavno. To kakva je recepcija vašeg rada je jedna potpuno druga kategorija. To je u očima posmatrača. Samo tvrdim da je uspeh određenih

autora u velikoj meri povezan sa konfliktom koji zapad ima sa ovim prostorima. Kada jedna scena nije konstituisana kao scena, ni jasno profilisana, to je kao kada biste rekli: "Kome je potrebna srpska savremena umetnost, je sličan problem kao i taj kome je potrebna srpska auto industrija?" To nije daleko od istine. Vrlo je sličan način na koji vas percipiraju u visoko razvijenim zemljama u kojima se i stvara čitava svest o tome, gde i kako se savremena umetnička praksa ispoljava i praktikuje. Iz vizure Nemačke, Engleske, Amerike, Japana, kao četiri vodeće države koje marketinški kreiraju čitavu ideju o savremenoj umetničkoj praksi, srpska savremena scena deluje nebitno. Zavisí od toga ko je vaš galerista i kako vas zastupa u toj mreži potraživanja i trendova u aktuelnom društvenom trenutku. Gledajući autore moje generacije iz Engleske koji rade radove koji su meni u domenu nemogućeg, ne kao nečega što se ne može zamisliti, nego nečega što se ne može realizovati. Često smo promišljali radove ovde znajući da nemamo šanse da ih realizujemo, i onda smo gledali za godinu, dve kako ih realizuju autori upravo tamo gde je ta mogućnost veća. Duh vremena se dobro čita gotovo svuda, ali realizatorske mogućnosti nisu svuda iste. Smatram da je značajno što su i ovi autori prepoznati, s obzirom na to što su radovi, koji su prepoznati, često čak i netačno protumačeni. Ili prepoznati zbog nekih razloga na zapadu koji imaju veze sa njihovom ličnom traumom vezanom za ove prostore. A oni je imaju, inače se ne bi stalno vrećali na isto pokušavajući da potvrde svoje odluke. To ne umanjuje vrednost radova. Niti autora koji su u ovom trenutku, najzastupljeniji. To su Grubanov, Milica Tomić, Tanja Ostojić, Biljana Djurdjević, Zoran Pentelić, Kuda org, Asocijacija Apsolutno koja je 90ih probijala sve moguće blokade. Ako govorimo o sceni, ona nikada nije bila sagledana u svojoj celovitosti. Pre svega što se ovde ona nije konstituisala kao scena, koja će koherentno i fokusirano raditi na sopstvenoj istorizaciji.

GM: Zašto se to ovde nije desilo?

UDj: Nije se desilo zbog tradicije. U Srbiji se tradicionalno ne konstituiše ni jedna vertikalna mreža. One su u glavnom horizontalne. Teško je konstituisati jednu interesnu grupu u društvu koje se nikada nije konstituisalo kao klasno društvo. Ako idemo dalje u natrag, imamo problem sa zakonima, sa interesnim grupama koje bi želele da spovedu to u delo, a nemaju jasnu motivaciju zašto bi to uradile. U doba socijalizma smo barem imali institucije koje su bile dotirane, koje su bile stecište raznih inicijativa. To više nije slučaj. Pogotovu neformalni kulturni centri, centri koji su razvijali alternativnu mrežu više nisu u svojoj funkciji, jako su slabo dotirani. Ostali kulturni centri su postali klasični NGO korisnici, koji za određene projekte koji se dotiraju pripremaju programsku šemu. Galerijski sistem se ovde nikada nije uspostavio kao privatna praksa. Pogotovo ne u savremenoj, eksperimentalnoj umetnosti koja ima svoja načela.

9.15 ENTREVISTA Nº 15 REALIZADA A LA DIRECTORA DEL CENTRO PARA LA DESCONTAMINACIÓN CULTURAL, BORKA PAVIĆEVIĆ, LICENCIADA EN HUMANIDADES, EN SU DESPACHO DEL CENTRO, 6 DE SEPTIEMBRE DE 2008

BP: Prva izložba albanskih umetnika u Beogradu, u poldednje vreme, održana je ovde u Centri za kulturnu dekontaminaciju 1997. godine. Njen selektor je bio Shkelzen Miliqi. Izložbu je organizovao Soros fond u saradnji sa Centrom za kulturnu dekontaminaciju. Izlagalo je petoro umetnika koji su imali veliki uspeh sa tom izložbom u Beogradu. Ta izložba se beleži kao autorska. Shkelzen Miliqi je arhitekta sa Kosova, i likovni kritičar. Alisa Maliqi je vodila Dodonu to je bio kulturni centar u Prištini. Oni su zajedno napravili selekciju radova. Izlagali su Sokolj, Mehmed Bahrulji... Izložba je imala veliku rezonancu u Beogradu, baš zato što je bila autorska izložba po izboru selektora. Deset godina nakon toga, galerija Kontekst, i mladi tim koji tamo radi, napravio je selekciju mlade kosovske scene koja je vrlo superiorna. Ta izložba je predhodno prikazana u Muzeju savremene umetnosti u Novom Sadu. Jedan od izloženih radova bavi se i Ademom

Jašarijem, odnosno predstavlja poster interpretacije tranzicionog položaja umetnika, pa je zato napravljena ta analogija između Elvis Prislija i Jašarija. To se dalje vidi i u ostalim radovima sa izložbe, npr. kako je predstavljena mlada devojkica danas na Kosovu, a može da bude i u Beogradu sa svom tom dekoracijom koja je u stvari tranziciona. To je priča o zemljama koje su postale molovi. Danas se premijeri država okupljaju u radnjama velikih šoping centara. To je prikaz kosovske stvarnosti. Od strane desničarskih grupa, a verovatno i policije je namešteno da se poster Jašarija iscepa i da se ne dozvoli ta izložba. U to vreme smo imali izbor nove vlade, pobedili su demokrati, pa se onda moglo razumeti da je zatvaranje izložbe mladih kosovskih autora zapravo udar na novu vlast. Nakon toga je usledio niz demonstracija, organizovanih od desnice, kad su se palile ambasade. Povodom toga je grupa umetnika RUK-Radnici u kulturi se sastala u Centru za kulturnu dekontaminaciju i napravila program kako će o tome da govori, tj. o tome da je umetnost politika, a to je celo vreme u igri od početka rata, te politizacija ili politizacija umetnosti. Celo vreme rata je bio vrlo popularan slogan: "Dok topovi govore, muze ćute". A mi znamo da se Klaus Mann u noveli Mephisto i njenoj ekranizaciji, u kojoj glumac Gringers izlazi na Hitlerov stadion i oni viču: "Sieg Heil", a on kaže: "Šta je ovo, ja sma samo hteo da glumim". Bilo je mnogo ljudi koji su samo hteli da glume. Da bi se u tu temu ušlo potrebno je nešto znati o modernizmu i o postmodernim studijama. Odnosno šta je postmoderna interpretacija donela kad je u pitanju angažman umetnika.

Centar za Kulturnu Dekontaminaciju je formiran 1995. sa stavom da, umetnost ili kultura jeste politika. Odnosno da je odstupanje od tog principa pristanak na konformizam, ili pristanak na usaglašenje sa opštom nacionlanom i ksenofobnom pomamom iz tih godina. Zato je i sam centar dobio takvo ime, hteli smo time da kažemo da to neće tako moći, već da je kritička misao nešto što je emanentno ljudima koji misle, a da je slaganje sa euforijama uvek u istoriji dovodilo do vrlo gadnih posledica. Počeli smo kao centar da radimo 1. januara 1995. Bavili smo se teatro i likovnom delatnošću, skupovima i necim sto se zvalo "lični gest". 1997. godine smo kao ciklus uzeli *Osvajanje slobode* sa temom *Umesto pozorišta*. Dakle raspravljalo se o tome da li treba obustaviti pozorište ako se neko bije na ulici. Prekinuti sa time "ja sam samo hteo da glumim" ili da je to samo estetika. To je jedna velika diskusija koja se tiče angažmana pozorišnih ljudi, o tome šta su oni mislili o ratnoj/mirovnoj kulturi, u čemu su učestvovali svesno ili nesvesno. Na koji način je postojao kritički odnos prema ratu. Pa u vezi toga postoje čuvene manifestacije, kao ono klečanje umetnika pred Jugoslovenskim dramskim pozorištem što je bio vrhunac angažmana. Ili protesti tokom predstve kada je Voja Brajović obukao majicu Otpora, pa se to završilo velikom gužvom. Sve je to počelo 1991. sa prekidom predstave *Sveti Sava*, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, kada smo videli te iste fašiste, koji su urlali da prekinu predstavu iz Zenice (Bosna). Ti isti ljudi (ili njima slični) su prekinuli izložbu kosovskih umetnika, dakle tu postoji kontinuitet tih ultra desnih organizacija i ljudi koji su okupljeni od nacionalističkog talasa i crkve. Da bi se do toga došlo treba videti i istorijat Beogradskog univerziteta, i zapitati se zašto danas Obraz (Srpski otačastveni pokret) ima kancelariju na Filozofskom fakultetu. Dok studenti iz evropske Srbije ne mogu da održe zbor, jer se to računa za politički rad, a ovaj što sedi unutra fašista to nije politički rad.

Zatim imamo primer izvođenja predstave *Magbet*, na ulici, čime je zaustavljen policijski kordon. Kao likovni deo našeg rada imate *Dosije Srbija*, koji je obuhvatao niz izložbi, jedna od je bila o madjarskom i srpskom nacionalizmu, kada smo se bavili temom šta je to kič. Pa smo imali priču o velikoj madjarskoj mapi sa jedne strane i sa druge novinske naslove akademika o Srbiji kao najvećoj državi i sl. Ta izložba je imala tortu Velike Srbije koja je bila četnički simbol i koja je na kraju bila pojedena. Zatim su radjene akcije Grupe Škart koja je i nas dizajnirala i počela da se obraća stvarnosti sa akcijama *Tuge*. I na sam Otpor možemo gledati kao na jednu likovnu manifestaciju, sa instaliranjem pesnice kao simbola.

Živeti u Sarajevu je jedna od ključnih izložbi, to je bila dokumentarna izložba koja je bila jako važna po tome što je bilo bitno da neko u Beogradu napravi izložbu o opsadi Sarajeva.

GM: Ko je podržao osnivanje CZKDa? U smisli fondacija, da li je to bio Soros?

BP: Aktivnost centra su na prvom mestu podržale stotine ljudi koje su za džaba radile. Svi ti ljudi, prevodioci, teoretičari, fotografi, istoričari, su puno radili za minimum sredstava. Centar je bio jedno mesto govora.

GM: Kako je CZKD prošao kroz smenu vlasti 2000. godine?

BP: Do 2000. mi nismo saradivali sa našim oficijalnim vlastima. Čak smo 1999. posle NATO intervencije imali policiju ovde. Budući da je jedan novinar ubijen, Slavko Ćuruvija. Nevladin sektor i pojedinci su bili sumnjivi faktor u čitavom razvoju događaja. *Politika* je objavila tekst koji se zvao *Peta kolona u kulturi*, gde su nas optužili za izdajničko paljenje srpske kulture. Kada je bio izdat takav tekst, mi smo ovde u centru već očekivali policiju, pa se tako i dogodilo. Onda je došla policija, pa je isključila kompjutere, uzeli šta im treba, tražili verovatno ovde Bila Klintona, saradnju sa CIOM, NKVDom, Mossadom...

Ima jedna spasonosna stvar u likovnoj umetnosti. U to vreme smo imali izložbu mladih ukrajinskih umetnika. A Ukrajina je bila jedna od preostalih zemalja u odnosu tadašnjeg režima Slobodana Miloševića i Medjunarodne zajednice. Pa je intervenisao Jerzy Ginzburg, koji je tada bio šef Misije za ljudska prava Ujedinjenih nacija. Pa se onda Ukrajina žalila ko to u Beogradu zaustavlja ukrajinsku izložbu, pa je izložba morala biti ponovo otvorena. Tako smo mi ukrajinsku izložbu držali čitava tri meseca. To vam je jedna od velikih uloga likovne umetnosti u spasu ovog kulturnog centra i opozicionom delovanju. Da je bila recimo nemačka izložba onda ne znam ko bi nas otvorio... Da nije bilo 5. oktobra 2000. pitanje je šta bi bilo sa centrom. Naravno kada je došla smena vlasti niko nije pomenuo da *Politika* nije trebala da izda takav tekst.

Nakon 5. oktobra glavni urednik radija i televizije je bila Gordana Suša, dakle jedan od nosilaca opozicionih medija u periodu do 2000. Opozicioni mediji su bili *Naša Borba*, B92, koji su se bavili ovom scenom u medijima. Ono što je pisala *Politika* nije imalo veze sa stvarnošću. I danas postoje ljudi koji neće ući u zvanično pozorište, ili neće pisati za *Politiku*, dok se neko ne izvine, što su nas progonili toliko vremena. Od 5. oktobra je postalo jasno šta je to CZKD radio svih ovih godina. Od tada u sve ove trake počele da se puštaju na zvaničnoj televiziji, i tada je većina ljudi saznala šta je tu postojalo. Nakon toga se institucionalizuje politika, i kultura postaje ponovo nešto što je u funkciji partijskog sistema.

9.16 ENTREVISTA Nº 16 REALIZADA A LA DIRECTORA DEL CENTRO CULTURAL DE BELGRADO **DANICA PRODANOVIĆ**, EN SU DESPACHO EN EL CENTRO CULTURAL DE BELGRADO, BELGRADO, 22 DE OCTUBRE DE 2008

DP: U Kulturnom centru Beograda radim od 1995, kada je došlo do promene gradske vlasti (kada je Milošević izgubio vlast u gradovima Srbije). A od 1997. sam direktor. Dakle to je posle gradjanskih protesta koji su bili u drugoj polovini 1996. godine. Kada sam došla za direktora, zatekla sam instituciju koja je bila u dobrom stanju. U kadrovskom smislu i finansijski dosta dobro uspostavljena. Osnivač ove institucije je Skupština grada Beograda. Centar je od tada institucija koja se delimično sama finansira.

Od 2000te situacija je malo stabilnije, ali su programska sredstva uvek bila problematična i nedovoljna, tako da je u velikoj meri program bio samofinansiran. Od 40 ljudi koji ovde rade, pola je finansirano od Skupštine grada kao osnivača, a druga polovina se samofinansira. To je nešto što za jednu državnu, gradsku instituciju nije tipičan primer. Jer imate institucije koje su 100% finansirane i programski i što se plata tiče od strane grada. Sa druge strane, to što postoji

ekonomska nezavisnost omogućava u izvesnoj meri i programsku nezavisnost. Posle usvajanja programa od strane upravnog odbora naše kuće, program ide na usvajanje u Skupštinu grada. Za sve ove godine, koliko sam na ovom mestu, nismo imali nikakav problem, u smislu intervencije, ili cenzure programskog sadržaja. Iako je centar radio pet godina tokom Miloševićeve vlasi, u tom momentu u gradu je bila na vlasti opozicija, to je bila sigurno olakšavajuća okolnost. Medjutim radeći neke velike projekte, kao što je bio slučaj Oktobarskog salona, bili smo u situaciji da tražimo dodatna sredstva finansiranja od ministarstva koje je tih godina bilo sa druge strane u političkom smislu. Bili smo uvek podržani. Mi smo uvek insistirali da se ne skriva i podrška nekih koji su u to vreme smatrani neprijateljskom ili politički nepodobnom opcijom, kao što je Fond za otvoreno društvo. Koji nas je kasnih devedesetih podržavao u masi projekata. I omogućavao realizaciju dosta projekata koje smo radili. U našoj kući je ta vrsta podrške uvek bila transparentna. Često su radovi umetnika koji su ovde izlagani, bili eksplicitno politički, dakle protiv tadašnjeg sistema, ili protiv ovog sada sistema i nikada nije bilo nikakvog problema.

GM: Kako se Kulturni centar izborio za jednu takvu neutralnu poziviju?

DP: Pitanje koliko je to neutralna pozicija. Ne bih rekla da je to neutralna pozicija, ukoliko program sadrži sve to. Ovo je kuća koja ima dobro utemeljenje, i nikada nismo pravili loše programe. Tako da mislim da je pitanje kvaliteta jako bitno. Čini mi se da tih godina oblast kulture nije predstavljala nešto što donosi veliku opasnost. Iz pozicije tadašnjih političara, zabrana bi napravila veću korist nego štetu. Veća bi se pažnja skrenula. Pitanje je koliko uopšte naši sadržaji dobacuju do široke publike. I koliko se oni smatraju kao opasna provokacija koja može da ima uticaja na biračko telo. Mislim da je u tom trenutku kultura bila dosta marginalizovana kao neko važno sredstvo političke borbe. U našoj instituciji se pored likovnog održava i filmski i književno-tribinski program, koji je bio vrlo kritičan i tretirao vrlo bolna pitanja i istorijska i politička i tretirao teme manjinskih grupa, koje su možda u konfliktnim periodima bile najugroženije. Organizovali su se programi u kojima smo pokušavali da pozovemo pripadnike suprotnih mišljenja, predstavnike vlasti. Vrlo retko su se odazivali pozivu, vrlo retko su želeli da učestvuju u otvorenom razgovoru. A ako organizujete trubinu istomišljenika, onda se okupi mala grupa ljudi koja nema kritičnu masu. Tih godina dobiti da vam govori ministar je bilo veoma teško. Nije to lako ni sada.

GM: U poredjenu sa Kulturnim centrom, Muzej savremene i Narodni muzej su pretrpeli mnogo dramatičniju smenu vlasti 2000te. Čemu se to može zahvaliti?

DP: Te institucije su pretrpeli smene zato što su to republičke institucije. To je bila smena vlasti koja je bila u skladu sa političkom smenom. Pre mog dovodjenja za direktora centra, bio je čovek iz SPSa. Zatim dolazi do smene na gradskom nivou, SPS odlazi i uspostavlja se demokratska vlast. U tom trenutku su me imenovali na predlog kolektiva. Ja ni tada a ni sada nisam bila član ni jedne partije. Niti sam bila politički aktivna. Niti sam predhodno imala političku karijeru bilo koje vrste. U Narodnom muzeju i Muzeju savremene umetnosti, kao i u drugim muzejima i arhivima, su se stvari tako odvijale zato što je to bila podela između grada i republike. Ja se nadam da će doći momenat kada će se za ova naša mesta praviti konkursi. Da svako od kandidata podnese program, i da se biraju ljudi na način na koji bi to trebalo da bude. Kao što postoje bordovi za izbor direktora najznačajnijih kulturnih manifestacija, tako bi trebalo da postoji bord za izbor direktora najznačajnijih kulturnih institucija. To bi bila demokratska opcija koja je svuda prihvaćena. Takve situacije smo imali i u Narodnom pozorištu i u ostalim republičkim institucijama. Na gradskom nivou je situacija bila nešto drugačija i nešto liberalnija.

Mi nikada kao kuća, bez obzira što se nalazimo na lokaciji na kojoj se nalazimo, svi protesti, mitinzi, predizborni skupovi, prolaze pored našeg prostora, bez obzira što predstavljamo neku vrstu eksponenta demokratske varijante, nismo pristali da budemo mesto okupljanja bilo koje političke partije. Dugo smo odbijali svaku vrstu predloga ili pritiska da ovaj prostor otvorimo za tu vrstu skupova. To jeste legitimna stvar. Političke stranke se mogu negde okupljati. Ali jedna mala

institucija kao što smo mi, bi u tom smislu bila previše politički etiketirana. Mislim da programi u jednoj ovakvoj instituciji kulture treba da budu intelektualno radoznali i da postavljaju provokativna pitanja po svim osnovama, a ne da budu korišćeni za dnevnu politiku.

GM: Kakva je bila kulturna razmena centra sa inostranstvom tokom devedesetih?

DP: U proteklom periodu je to išlo vrlo teško. Kontakti sa inostranstvom su bili vrlo individualni i zasnivali se na individualnim poznanstvima. Jer je institucionalna saradnja u potpunosti bila prekinuta, tako da je međunarodna saradnja bila vrlo sporadična. Ona se naravno vremenom ponovo uspostavljala i sada je ponovo na jednom pristojnom nivou. U ovom momentu (2008. godine) imamo jedno 30-40% međunarodnih programa po svim redakcijama, muzičkim, likovnim, književno-tribinskim. Organizuju se filmski festivali koji predstavljaju pojedine nacionalne kinematografije u saradnji sa producerskim kućama i stranim kulturnim centrima. Organizujemo nekoliko muzičkih festivala u kojima imamo bar polovinu međunarodnih učesnika. Imamo preko 30 likovnih izložbi godišnje. Oktobarski salon se od 2004. uspostavio kao međunarodna manifestacija. Sve to je pokušaj da se Beograd vrati na onu međunarodnu poziciju koju je imao 70ih i 80ih godina.

GM: O Oktobarskom salonu...

DP: Oktobarski salon je manifestacija koja je zamišljena kao smotra likovne i primenjene umetnosti, na godišnjem nivou. On je od osnivanja imao savet, pa žiri pa selekcionu komisiju. Način izbora umetnika se menjao iz godine u godinu. Krajem 80ih godina se prešlo na izbor putem umetničkog selektora. Pošto se ispostavilo da institucija konkursa ne funkcioniše, pošto se dobri umetnici nisu javljali, već samo mladi ili početnici, vremenom je došlo do polarizacije na nivou primenjene i likovne umetnosti. Oktobarski salon je značajna pojava, jer predstavlja presek naše savremen umetnosti od 60ih godina do danas. Salon je od pre 4 godine dobio međunarodni karakter. Takva manifestacija otvara vrata svetu i poziva strane kritičare da pišu o toj izložbi, da gledaju ili učestvuju na izložbi. Takva situacija je do pre 5-10 godina bila teško zamisliva. Mi nismo bili u poziciji da pozivamo, niti su ljudi bili preterano zainteresovani da dolaze. Grad Beograd sa velikim razumevanjem podržava tu vrstu manifestacije. U kratkom roku se Oktobarski salon izjednačio sa drugim međunarodnim manifestacijama, tu pre svega mislim na finansijsku podršku. Od ove godine (2008.) postoji i značajna podrška Ministarstva kulture. Potpisan je protokol između grada i ministarstva, da ministarstvo svake godine u značajnom iznosu podržava gradske manifestacije. Bez obzira što je taj protokol podpisan mi kao institucije kulture moramo svake godine da apliciramo kod ministarstva sa projektom za tu godinu. U ovom trenutku izložba koja se održava je politička. Ona tretira mnoga bolna pitanja iz naše bliske prošlosti, ispituje odnos našeg društva prema nacionalizmu, prema ugroženim grupama, prema različitosti svake vrste, prema religiji. Ali takodje pojedini radovi dovode u pitanje i trenutnu državu.

GM: Kustosi salona su domaći ili strani?

DP: Kustosi su strani i domaći. Neizmenično.

9.17 ENTREVISTA Nº 17 REALIZADA AL ARTISTA PLÁSTICO ZORAN TODOROVIĆ, EN SU ESTUDIO, BELGRADO, 8 DE NOVIEMBRE DE 2008

ZT: Rad *Šum* je nastao neposredno pred bombardovanje. Napravljen je uređaj koji snima video zapis, neka vrsta automata za ostavljanje poruka. Ljudu su to mogli da koriste sami bez ikakvog nadzora. Rad je pravljen na tri mesta. Snimanje se odvija u 1) centru grada, 2) na psihijatrijskoj klinici za žene gde se dolazi po nalogu suda, dakle psihijatrijskom zatvoru i 3) u pravom zatvoru, na odeljenju koje priprema zatvorenike za slobodu. Bilo mi je bitno da ljudi koji bi ostavili poruku

mogu da fantaziraju motiv i razlog posmatrača koji to gleda sa druge strane. Na psihijatriji je moguće snimiti sve pod uslovom da se ljudi ne vide. Tako da su na videu oni prikazani u negativu. U zatvoru je moguće snimiti video zapis, ali nije moguće sve čuti. Taj rad je najviše odgovarao estetski fondacijske umetnosti, on je najčešće pokazivan i u svetu. Na zapadu postoji vrsta kulturo-rasističkog pogleda usmerenog prema Srbiji, zapravo ovom delu sveta, a naročito u kontekstu sukoba. Tako da se ta vrsta pogleda nasladjivala ovim radom. To je otvaralo česte prilike da se ovaj rad pokaže na izložbama. Nisam baš srećan zbog toga. Još neki povodi za izlaganje rada su bili konteksti tipa: društvo kontrole, nadzora itd. U osnovi rad se ipak pre vezivao za svoju konceptualnu prirodu, nego za zemlju nastanka.

Posle odlaska Miloševića sa vlasti, ljudi koji su činili Centar za savremenu umetnost, dobijaju Muzej savremene umetnosti na upravu, i organizuju veliku izložbu. Ja sam već imao izgradjen odnos prema institucijama, i nisam mogao da poverujem u njihovo otvaranje.

Rad *Asimilacija* nastao je 1997. Po dogovoru sa estetskim klinikama snimao sam operacije plastične hirurgije: fejs lifting, liposukcija... Identitet pacijenta pri tome ostaje nevidljiv. Pri takvim operacijama je uobičajeno da se proces operacije fotografiše. U mnogo slučajeva pacijent je svestan. Pri operacijama liposukcije pacijent je pod kompletnom anestezijom, to je vrlo kompleksna operacija, pri kojoj snimam odstranjivanje neprijatnog viška sa tela. Ja sam sakupljao taj višak sala i od toga pravio večere. Na izložbi sam postavljao niz fotografija koje objašnjavaju šta je to što se nalazi na stolu u galeriji, od početka operacije, pripreme pacijenat, toka operacije, pripreme hrane, do poslednjeg momenta kada je hrana poslužena. To što je na stolu izgleda prilično primamljivo. I onda publika to ima pravo da proba. Obično publika to na kraju i pojede. Jedan od urednika svemirskog programa u Tate-u, je došao sa dve svoje sumnje u vezi toga rada. Prvo da li je to zdravo, odnosno bezbedno, a drugo da li je legalno. Ono što mu se dopalo je to da takva akcija nije ni legalna, a nije ni nelegalna. Tu postoji jedna vrsta praznine. Meni je bilo bitno da te praznine iskoristim, da suočim dve regularne stvari, kao što su plastična hirurgija i hrana. Svi znamo da postoje plastične operacije, to nam izgleda normalno. Sasvim je normalo da ti nos izgleda drugačije ili da ti sise stoje na ovu ili onu stranu i to nam izgleda logično. Kao što nam je logično da se priprema hrana. I da lepo izgleda i bude ukusna. Meni je bitno da napravim neku vrstu kratkog spoja, da te dve regularne stvari dovedem u takvu vezu da tu nastane problem. Zato što mislim da su te stvari koje doživljavamo kao normalne, u stvari problematične.

Rad *Agalma* je nastao povodom izložbe *Last East European Show*, u Muzeju savremene 2003, godine. Mladi kustosi iz istočne Evrope su pravili svoje selekcije. To je bila prezentacija umetnosti istočne Evrope. Sa idejom da ta priča treba da se zatvori. Dve kustoskinje iz Zagreba su me pozvale da budem u njihovoj selekciji. Napravili smo dogovor da ja od svog sala napravim sapun, sa kojim će se one okupati, a to ćemo na neki način javno predočiti. To će biti situacija od koje ćemo početi. Pri jednom izvođenju tog performansa u Glasgovu, došao je čovek koji je iznajmio sobu pored moje i insistirao da provede noć sa tim sapunom. Bilo mi je jasno da postoji ta vrsta perverznog zahteva i da je to moguće otvoriti kao mogućnost. Od tada sam uvek kada smo izvodili taj rad, zahtevao da se iznajmljuje jedna soba. U drugim situacijama se i publika kupala. Mnogi ljudi su imali vrlo religiozan odnos prema tome. A bilo je i vrlo perverznih zapleta. Nešto kao SM ritual u kome se svašta može desiti. Meni je bitno da sam postavio jednu situaciju, koju će dalje publika voditi u zavisnosti od svojih želja. Ja sam u tom momentu u neutralnoj poziciji nekoga ko pravi fotografije procesa kupanja.

Rad *Infrazvučni top* je iz 1996. godin. Bila je popularna tehno umetnost koja je mnogo dugovala iskustvu minimalizma. U pitanju je jedan objekat koji je sve samo ne to. Nije se uklapao u definisani okvir scene koja je tada postojala. To je u stvari mašina koja proizvodi mučninu. Proizvodi zvuk vrlo velike snage, na 10 herca, a to je rezonantno mesto abdomena. Izaziva treptaj

abdomena i to je jako neprijatno. Na velikoj snazi zvuka od 120 decibela. To je snaga zvuka koji proizvodi mlazni avion. Ali se istovremeno taj zvuk ne čuje. To je bio vrlo zatvoren prostor. U medicinskom smislu takav zvuk se tretira kao agens, kao otrov. To je situacija u kojoj se publika nalazi i tu postoji upozorenje pri ulasku u glariju.

Rad *Nevesta* (1998.) prikazan je u formi dokumentarnog materijala. Došlo je do saradnje sa Tanjom Ostojić. Ona je htela da bude moj model, da je napadnu muve koje sam predhodno gajio. Snimali smo foto dokumentaciju dok je ona trpela muve na sebi. Predhodno sam je pripremio tako što sam je premazao restvorom šećera. Ovaj rad nije podrazumevao interakciju sa publikom.

GM: Kako vidiš tvoj angažman tokom devedesetih?

ZT: Pokazao sam ti koje su bile moje pozicije tokom devedesetih. Bilo je situacija u kojima sam ja reagovao na neke zajedničke poduhvate. S tim što ja nikada nisam tematizovao neki problem. Bombarduje se Sarajevo, ili ubijaju se albanski demonstranti, to nije moj film. Mene su u čitavom angažmanu najviše zanimali postupci, način na koji se rad realizuje. Mislim da u tom smislu umetnost jedino ima veze za politikom. Možeš da uzmeš jedan klasičan soc-realistički postupak i da slikaš pejzaže Srebrenice. Ali ja mislim da se tu ništa nije dogodilo. Moj rad tokom devedesetih je bio moje razumevanje politizacije. Neka moja vrsta odustajanja od onoga što se ovde decenijama i još uvek smatra umetničkim postupkom.

GM: Tokom devedesetih si učestvovao na izložbama u inostranstvu? Da li su te tamo slali ljudi iz Centra za savremenu umetnost ili tvoji lični kontakti?

ZT: Iz Centra su jedino radili sa radom *Šum*. To je jedan od hitova. Politička situacija u kojoj smo se nalazili se poklapala sa nekom vrstom sloma na širem planu, sloma opštih, univerzalnih vrednosti.

GM: Da li si na tim izložbama u inostranstvu predstavljao Srbiju, Beograd ili samog sebe?

ZT: Zavisi. Kada su moj rad nosili na internacionalne izložbe, ljudi iz Centra za savremenu umetnost, oni su predstavljali scenu. U tom smislu sam ja bio predstavnik scene koja je srpska. Bilo je par velikih izložbi koje su organizovale velike institucije sa velikim parama, sa značajnim kustosima, koje su se bavile Balkanom. U tom kontekstu sam se pojavljivao kao balkanski umetnik. Negde sam to odbijao. A negde sam se ponašao pragmatično, ako je u pitanju značajan kustos ili dobre pare. Dok je bilo izložbi da sam predstavljao samo samog sebe.

GM: Da li misliš da se od 5. oktobra, zapravo od kada je alternativna scena preuzela oficijalne institucije, da li se od tada umetnici razjedinjuju, ili se to ipak dešava kao posledica tranzicije i dolaska stranog kapitala?

ZT: Nikada nisam imao ideju da smo ja i Mrdjan Bajić ili ja i Vladimir Perić Talent, na bilo koji način isto. Mi smo isto samo u smislu u kome postoji građanska inicijativa u kojoj se prepoznavamo. Postoje ljudi sa kojima sam se devedesetih osećao blisko a nisu umetnici. U tom slislu mi jesmo bili deo ekipe koja je nešto posebno radila u sferi kulture, jer se nismo pojavljivali na mestima koja su bila politički korumpirana. U tom smislu je postojala saradnja i bliskost. Ali u pristupu i razumevanju umetnosti nisam imao osećaj da smo bliski. Bilo je nekih umetnika koji su to tako radili. Ali je to neka vrsta nepotrebnog i meni sumnjivog profita.

GM: Radiš na akademiji. Kakvo je tamo stanje?

ZT: Možda je akademija najbolji primer toga. Počela je sa radom 1937. godine. Bazični trenutak kada se stvorila koncepcija te škole je bio momenat koji je obeležio rad svih umetničkih škola posle rata. To je bio soc-realizam i raskid sa soc-realizmom, koji nije bio radikaln, nego je bio oportun. Takva je situacija naše kulturne politike, od tad do danas. Ta vrsta oportunizma. U tom smislu mislim da su mnogi fondacijski umetnici, takodje oportunisti, koji nisu napravili nikakav radikaln

raskid sa tim.

Kao anegdota, kada se radio rad *Šum*, bilo je to između pretnje bombardovanjem i samog bombardovanja. Ti trenuci su bili vrlo politički vrući, to je privlačilo pažnju svetskih medija. Dolazili su novinari iz raznih televizijskih kuća da prave reportaže o tome. Saznali su za taj rad koji je bio u nastajanju, i jako su želeli da vide šta se tu zbiva, šta ljudi govore. Novinari su mislili da tu ljudi govore o političkim temama, kao sad će neko da se snima i da priča o Miloševiću i Holbuku. A onda tu neko dodje pa trese nos, tako da su bili jako razočarani šta sa tim materijalom da rade. Taj rad deluje u tom kontekstu, on je protiv te vrste postrojanja. Ako postoji politika tog rada onda je to njegova politika. On je definitivno protiv te novinarske i političke logike. Protiv logike velikih elita koje postavljaju teme koje potom postaju javne. To je logika glasnogovornika, sad smo mi postavili temu a onda svi o tome nešto imamo da kažemo. Ako postoji politički trenutak u kome rad deluje onda je to upravo taj trenutak. Kada ukineš sistem postrojanja, novinarske glasnogovornike i velike komercijalne i medijske kuće, političke partije, razgovori i teme se rasparčaju i postaju vrlo heterogene i ljudi počnu da se krevelje. To je sasvim ok, to je takodje politička pozicija. Ni ja a ni ovi ljudi u radu se nismo trudili da pričamo o bombardovanju Vukovara recimo.

GM: Kako ti se čini trenutna situacija na likovnoj sceni? Ovaj trend angažovane umetnosti koji je nastupio?

ZT: Drago mi je što poslednjih godina se uvodi ideja angažovane umetnosti, da ona podrazumeva nekakav politički *statement*. To je u izvesnom smislu dobro, pre svega da bi logika estetike postala upitna, jer ona ima veliku tradiciju ovde kod nas. Od razlaza sa Sovjetskim savezom kulturna elita je našla strategiju koja joj je omogućavala da oportuno funkcioniše i ta situacija i danas postoji na akademiji. Staviti to pod znak pitanja je sasvim ok. U redu je ukoliko se estetički principi dovedu u pitanje. Ali je problem ako se ona politizuje, na taj način da se umesto salonske umetnosti pojavi salonska politika. Ja to vidim kao problem. A to vidim u mnogim inicijativama danas. Plašim se da se ta vrsta oportunizma jednostavno ne nastavi drugim sredstvima.

GM: Čini mi se da su poslednje teme u umetnosti prilično angažovane, oko izbeglica koje se vraćaju, prava roma, gej aktivista...

ZT: Ok, nemam ništa protiv. Mene samo zanima ko šta rizikuje za to svoje zastupanje. Recimo imaš temu, i napraviš od toga video koji to tematizuje. Šta si ti sad tu? Drugo je kad se ti sam pojaviš u situaciji u kojoj stavljaš nogu na opasno mesto. Preuzimaš neku vrstu rizika, koja prati ta pitanja, etnička, gej, rodna, polna... Ako si spreman da nešto rizikuješ za to, to je ok, ako je to prosto tema, onda je to *shit*.

9.18 ENTREVISTA Nº 18 REALIZADA A LA DIRECTORA DE LA GALERÍA REMONT, **DARKA RADOSAVLJEVIĆ**, CRÍTICA DE ARTE, EN LA GALERÍA REMONT, BELGRADO, 25 DE SEPTIEMBRE DE 2008

DR: *Remont Review* je pregled umetničkih radova koji su nama ostali u sećanju tokom devedesetih iz bilo kog razloga. Znači ostala ti je memorisana slika nekog rada, napravili smo spiskove nas troje (Stevan Vuković, Darka Radosavljević i Jasmina Čubrilo), i onda smo ih uporedili i došlo je do izbora ovakvog kakav jeste. To je bio presek onoga što je kroz umetnička dela za nas obeležilo devedesete. Mi nismo išli u politiku nego na značaj samog rada.

Tu imaš moguću priču da je upravo izolovanost prouzrokovala povlačenje umetnika u sebe same, kao odbrana od situacije okolo i da su se mnogo više posvetili svome radu kao odporu prema društvu nego direktnoj reakciji na društvo. Znači dešavalo se da ti moraš da imaš mnogo više razumevanja za situaciju da bi prepoznao neki rad. Zbunjujuće je da u sred rata i krvi do kolena

neko pravi sliku sebe i svoje žene kako ručaju. Zašto sad to, kad je svuda okolo oružje, zašto ti praviš sliku sebe i svoje porodice? To ima vrlo ozbiljnih objašnjenja. U tom trenutku ti pokušavaš da napraviš svoj mali sistem odbrane i jedino što ti ostaje je okruženje tvoje bliže okoline. I ti se baviš svojom bližom okolinom jer odbijaš da učestvuješ u onome što se dešava oko tebe. Kao jedan od mogućih stavova je taj. Ljudi su se bavili u tom periodu mnogo više svojim delom iz istog razloga bežanja iz realnosti koja je oko njih. Onda se bave umesto petnaest dana, mesec dana jednom skulpturom, oni se bave godinu dana. Jer onaj višak vremena im dozvoljava da se posvete svom delu. A sa druge strane želi da pobjegne od stvarnosti i to mu prija, znači pre će da glanca metal ceo dan nego da gleda televiziju.

Kad se otvorila zemlja sve što nije bilo dostupno to je stiglo i napravilo ludilo. Kao neka vrsta informativne bombe da je pala ovde i odjednom imaš informacije koje ne možeš ti da svariš u tom trenutku a nisi ih postepeno svarivao, i tu dolazi do raznih pucanja. Ne mislim nikakvih ozbiljnih mentalnih, već dolazi do toga da se neki umetnici potpuno povlače iz arta i počinju da prihvataju kapital koji je stigao konačno ili ti tranziciju i počinju da rade. Odlaze u marketinške agencije, odlaze u dizajn, enterijere ali više ne rade umetnička dela. I to dobri umetnici koji su stasali devedesetih, kao ovo ih je sačekalo i sad kao mora da se živi. Oni su napustili umetnost i počeli da se bave dizajnom.

Umetnička scena se drastično polarizovala. Imaš sa jedne strane ove koje uslovno zovemo ULUSovci, tj. klasični umetnici, i potruno novu generaciju koja je odrasla u drugom informativnom sistemu. U sistemu interneta, dividijska kako god, koja je dobijala drugu vrstu informacija. Nikakvih dodirnih tačaka nemaju sa ovim klasičnim umetnicima koji su isto tako savremeni i postoje ali ne postoje nikakve dodirne tačke, to su dva paralelna sveta. Imaš tu vrstu polarizacije, uglavnom je drastična razlika između nove generacije i one predhodne. Ta nova generacija je bliža svetskim trendovima i oni su uz pomoć interneta i kablovske televizije potpuno ravnopravno informisani i obrazovani kao bilo ko bilo gde. Sa te strane se gubi specifičnost, znači tranzicija je koliko je to dobro, u neku ruku nije dobro, izgubila specifičnost lokalnog i dovela do toga da i umetnička scena postaje globalna. Ti nema šanse da prepoznaš umetnika po delu koje je radjeno ovde ili u Madridu ili u Finskoj. Sve je potpuno isto. I bave se nekim kao globalnim problemima.

Onda imaš još jednu kategoriju, to su umetnici koji su otišli iz zemlje. Njih ima dosta, koji su povremeno ovde povremeno napolju, održavaju te kontakte između lokalne scene i internacionalne ali oni su se tek utopili u svetski trend. Njih ne možeš da prepoznaš ni po čemu. Eventualno možeš da ih prepoznaš zato što nekada manipulišu šta se traži i očekuje od umetnika koji dolaze iz ove zemlje. Oni vrlo svesno manipulišu time i to povremeno može da dovede do umetničkog proizvoda ali često je zaustavljeno na manipulaciji očekivanja onog nekog tamo. Znači pravljenje neke karijere koja je realno bazirana isključivo na potrebama tržišta. Dešava se da za potrebe neke velike izložbe češ mnogo lakše da prodješ sa politički angažovanim radom nego sa radom koji je zanatski kvalitetan na bilo koji način, čak i u novim medijima zanatski kvalitetan. I to je recimo fenomen koji se uglavnom javlja kod umetnika koji jednom nogom žive u inostranstvu ili mnogo više od toga. Umetnici koji ovde žive se uglavnom time ne bave, oni se bave nekim drugim pitanjima. Umetnici koji su ovde, možda povremeno odu na neke izložbe, radionice ali žive u našoj zemlji oni će mnogo više da se bave pitanjima ličnog identiteta, ne pitanjem identiteta u kontekstu koji je bio u trendu krajem devedesetih. Tada su se svi bavili nekakvim identitetom. Sada kad kažem identitet mislim na nešto drugo, mislim na privatni identitet. Znači da češ mnogo češće sada u kvalitetnim radovima pronaći ispitivanje muško-ženskog odnosa koji je univerzalan ali i privatn u isto vreme. Znači pre će se time baviti, baviće se sami sobom i svojom užom okolinom. To može tehnički da se poveže sa ovim što sam pričala o devedesetim da su se i tada ljudi bavili svojom užom okolinom, ali generalno to nije ista pozicija.

Tokom devedesetih su se bavili sobom i svojom bližom okolinom bežeći od situacije koja ih okružuje, zato što je jednostavno bilo odvratno izaći kroz vrata, i zato što je mnogo bilo bolje da sediš u svojoj kuhinji i da radiš nego da izadješ napolje. A u ovom slučaju je odbrana od informacije u suštini. Sada te toliko bombarduju raznom vrstom informacija da si zasićen i sada više ne bežiš od životne opasnosti. Preterujem kada to kažem, ali ne bežiš više od egzistencijalne opasnosti to je možda tačnije, koja se dešavala devedesetih. Ti bežiš od agresivnosti informacija. I zato se sada ljudi u mnogim radovima za koje ja mislim da su kvalitetni bave opet sami sobom, koristeći nove medije. Ne mogu da kažem da je to baš karakteristično za našu zemlju, ja samo pričam kako ja to vidim. Ono što je ovde karakteristično je što mislim da većina evropskih zemalja, sem ovih jako razvijenih, je u istom problemu. Imaš problem novih tehnologija, te nove tehnologije zapravo zamućuju umetnički kvalitet. Zamućuju na taj način što umetnike, pogotovo mladje, začara mogućnost novih tehnologija i umesto da se bave idejom oni se bave formom. Sad imaš veliki broj produkcije koja ti daje samo formu a nema sadržaja. Predpostavljam da se to dešava svuda, s tim što je ovde tehnologija manje zastupljena i ne postoji neki otvoreni studio u kome bi mogli umetnici da se obrazuju, nego sami to rade kod kuće pa to izgleda pomalo smešno. Postoji taj problem zavodljivosti tehnologije u kome dosta ljudi jednostavno gubi identitet, gube tu priču šta su u stvari hteli da kažu.

GM: O programima integracije, očekivanjima Evrope od Srbije, teme koje se traže, Romi...

To je jako ružno, ja sam se već raspravljala sa kolegom iz Hrvatske koji je javno pričao jednu priču, a privatno drugu, onda sam ja skočila, i rekla: "Kako te nije sramota tako nešto da pričaš, kad privatno pričaš nešto sasvim drugo", na šta je on rekao: "Pa naravno, ja im pričam ono što oni hoće da čuju a radim ono što ja hoću". Takvih ljudi je jako malo, da ispričaju potencijalnim finansijerima, fondacijama, jednu priču a da koristeći ista ključna mesta to okrenu i urade nešto sasvim drugo. To je problem cele istočne Evrope. Zašto takav problem nemaju ljudi na zapadu? U mnogim razvijenim zemljama za umetnike imaš dobar socijalni sistem zaštite, imaš tržište, tako da umetnici koji žele da se bave umetnošću a da ne ulaze u teme tipa "ljudi sa specijalnim potrebama", oni na neki način mogu da žive od umetnosti. Postoje razvijeni galerijski sistemi i sistem tržišta koji je isto užasno surov. Znači imaš mogućnosti da budeš umetnik koji ne radi projekte, već umetnička dela. A ovde gotovo da nema te mogućnosti jer nema tržišta. S druge strane ta potreba bavljenja tim kvazi društvenim problemima, i bavljenje umetnika stvarima koje se njih apsolutno ne tiču, to je došlo sa zapada. Meni je najzanimljiviji slučaj Holandije, gde su umetnici jako dobro zaštićeni, njima je dosadno. Oni nemaju neku životnu provokaciju da bi se bavili nečim. Iz jednog uredjenog društvenog sistema počeli su da smišljaju stvari koje su ovde neprimenjive. U takvim projektima ti često traže da moraš u projekat da ubaciš ljude sa posebnim potrebama, a ti im kažeš: "Ne ljudi, mi smo sa posebnim potrebama", jer takodje spadamo u izolovanu grupu, koja nema ni socijalno razrešen status, niti mogućnost da radi i zaradi, mi prvenstveno treba da se bavimo sobom kao slučajevima sa posebnim potrebama. Tako da kad ti postave te priče, tipa dekada Roma ili interkulturalnog dijaloga, a ti pokušavaš da im objasniš da to u umetnosti nema blage veze sa mozgom, jer je neko ili kvalitetan umetnik ili nije. Tebe kao profesionalca ne zanima njegovo etničko poreklo, već njegov proizvod. Prosto nemaš prostor za takvu kategorizaciju jer je ona nesuvisla u umetnosti.

G.M: Šta preduzima Remont kao nezavisna asocijacija da bi ispunio cilj misije?

D.R: Mi se stalno time bavime prilagođavajući se odredjenom trenutku. Ja to volim da objasnim sa "ime je sudbina" (nomen est omen). To u početku nije bilo svesno, kasnije se to desilo. U suštini se prilagođavamo problemu, odnosno praznom prostoru koji vidimo onda se time bavimo. Sve vreme mi održavamo tu misiju popularizacije savremene umetnosti. Šta god da radimo uvek je to u osnovi, na koji način popularisati umetnost i predstaviti što bliže produkciju umetnika široj publici. Asocijacija je počela da radi 2000te u javnom prostoru a 1999te je osnovana. Od kako je otvoreno kao galerija, funkcioniše kao mesto okupljanja. U Beogradu a koliko poznajem ni na regionalnom

nivou ne postoji ni jedna tačka okupljanja kao što je Remont. Mi smo sa jende strane galerija, s druge strane servis za svaku vrstu pomoći umetniku ili razmenu informacija. Sa servisnim i informativnim delom našeg posla mi konstantno održavamo tu misiju, znači popularizujemo i pravimo neku vrstu komunikacije i pomažemo našim umetnicima da se što bolje plasiraju bilo gde, bilo na lokalnom nivou ili u inostranstvu, mi smo tu iza njih da uradimo neke stvari koje umetnik sam po sebi ne ume da radi, a i ne bi trebao da ume da ih radi.

Onda razne akcije. Predprošle godine smo imali akciju sa grupom Media Art Lab iz Berlina u javnom prostoru. Partneri iz Nemačke su doneli tri kontejnera, to su namenski radjeni objekti koji su bili postavljeni na Trgu republike, ispred Kulturnog centra Beograda. U tim modulima smo mi organizovali prezentaciju naših umetnika. Svaki dan smo imali najmanje jednu a nekada i dve izložbe tokom dana u tim malim prostorima, razgovore i na taj način najširoj mogućoj publici koja se u tom trenutku zatiče na ulici predstavljali šta se dešava u svetu umetnosti. Tu je bilo nebrojano mnogo poseta, jer kad nekom preprečiš put u pešačkoj zoni taj će ući da vidi izložbu.

Dakle to su različiti nivoi kako se mi bavimo propagandom i popularizacijom savremene umetničke prakse. Mi imamo jako puno partnera, saradnika, poznanika, prijatelja u celom svetu. Kada se Remont kao ime ne pojavljuje na štampanom maretijalu, mi često pomažemo umetnicima da privatnim vezama imaju mogućnost boravka na izložbama ili *residence* programima. Naši komunikativni kanali se koriste za promovisanje naše umetničke scene u svakom vidu.

G.M: Da li postoji interesovanje medija za popularizaciju savremene umetnosti u Srbiji?

D.R: Ne. Mi smo ovde opterećeni dnevnom politikom. To je uzasno komično. Mislim da je mnogo više osamdesetih, kakve god one bile, to su bajke, one nisu bile idealne naravno, ali postojala je neka komunikacija. Najnormalnije si mogao da vidiš da se bar generacijski prate umetnici. U vizuelne umetnosti su bile uključene i *rock and rol*, muzičari su se pojavljivali na otvaranjima izložbi, svi su išli u bioskope, išlo se u pozorište i postojala je jedna mnogo šira savremena kulturna priča. Danas imaš jaku zatvorenost. Na izložbe dolaze samo umetnici ili kritičari. Na pozorišne predstave dolazi ekipa bliska pozorištu. Sad je napravljeno društvo profesionalne enklave, vrlo male, i komunikacija je zatvorena. I sad na sve to imaš novinare koji su najveću profesionalnu slavu stekli tokom devedesetih baveći se pitanjima politike, društva i rata. Njih kultura apsolutno ne zanima. To je generacija koja je sada došla na urednička mesta. Znači oni su bili mladi i aktivni u periodu devedesetih oni sad imaju četrdesetak godina, oni su došli na urednička mesta i njima je kultura izbrisana gumicom iz glave. Njih to ne interesuje, nemaju odnos prema kulturi. Vizuelna umetnost je tek tu na poslednjem mestu. Jer vizuelni umetnici ne reklamiraju kafu i slično pa nisu dovoljno atraktivni. Oni elementarne stvari ne znaju, ni novinari ni mediji a publiku tek to ne zanima. Publiku to ne može ni da zanima ako neko ne ume da im plasira. Jer ako ti prenosiš samo informaciju o događaju, to potencijanoj publici ne znači ništa. Čak šta više unosi zabunu, jer se ponekad kad su nove izložbe u pitanju to prenese kao neko strano telo, kao da tu neko govori nekim drugim jezikom koji ti ne poznaješ i to izaziva strah u publici i publika neće ni da dodje da to vidi, jer ne razume i plaši se toga što ne razume i misli da joj tu nije mesto. Mediji ne samo što ne prate nego i kad prate prave problem. Zato što to rade loše.

9.19 ENTREVISTA Nº 19 REALIZADA A LA FOTÓGRAFA ANA ADAMOVIĆ, EN SU CASA, BELGRADO, 12 DE OCTUBRE DE 2008

GM: Kada si počela da izlažeš?

AA: Od 2003. godine aktivno izlažem. U početku je to bila dokumentarna fotografija. Sada me zanima ne samo dokumentarna, nego i participacija tih ljudi kojima se taj projekat bavi, kao što je slučaj u ovom projektu koji je na Oktobarskom salonu, sa ženama. Meni je jako bilo bitno da se njihov glas čuje. Da se čuju njihovi stavovi, zbog čega su se pokrile, kako je to uticalo na njih. Prvo

zato što se kod nas ne vide često te pokrivene zene, iako smo mi i dalje vrlo multi-etničko društvo. Tako da mi je sada postalo bitno da imam veću participaciju ljudi kojima se projekat bavi. Ja sam tu neka vrsta medijatora, iako je projekat moj. Tako da je na taj način taj angažovani rad koji je ovde baza jako puno uticao na moj rad kao umetnika. Zato mislim da su ti projekti jako korisni ne samo za ljude kojima se bave, ili za skretanje pažnje na neke socijalne probleme, već i za umetnike. Mislim da je jako dobro za umetnike da rade participativne projekte, jer je to kao *reality check* da izadješ u stvarni svet.

Projekat *Komunikacija* radi sa mladima između 14 i 18 godina, koristeći fotografiju kao medij za prevazilaženje već postojećih sukoba. Projekat se bavi predrasudama, ratnom prošlosti, potencijalnom ratnom budućnošću, suživotu na ovom prostoru gde nas sve više ubedjuju da je suživot nemoguć. Prve ciljne grupe projekta su Albanci i Srbi, kao najbolnije tačke u ovom momentu u pokušaju suživota. I svaki put su uključeni Romi kao drastično marginalizovana grupa u celom regionu. Projekat je radjen u Bujanovcu, koji je jako blizu Kosova. Učesnici su deca iz Bujanovca, Preševa i Vranja, srpske, romske i albanske nacionalnosti. Takođe su uključena i deca iz izbegličkih centara koji jesu Srbi, ali se tretiraju po izbegličkom statusu. Meni je bilo bitno da ih uključim jer u slučaju sukoba su oni budućnost. Bilo mi je bitno njihovo iskustvo kao proteranih, da mogu da vide oni koji nisu, šta to uvek sukob donese. Sledeće godine je projekat proširen na još tri grada, tako da smo radili u Novom Pazaru. U Vojvodini gde su bili Srbi, Mađari, Hrvati, Bunjevci, Romi. Vojvodina je apsolutno najviše multi-etnička, pa je tu bilo jako puno nacionalnosti uključenih u projekat. Zatim na Kosovu sa Srbima, Albancima, Romima, Bošnjacima i Turcima. U drugoj godini projekta su uključeni još dva umetnika: Dorijan Kulundžija i Tanja Strugar i jedan istoričar umetnosti Vladimir Tupanjac. Ono što smo nastojali da uradimo je da uključimo ne samo što veći broj dece u proces i što veći broj regiona, nego i što veći broj ljudi koji su aktivni na sceni. Iza celog projekta stoji Kiosk. A to smo Milica Pekić i ja. Kada smo pravile Kiosk naša ideja je bila da se bavimo socijalno angažovanom umetnošću, jer je umetnost uvek dobar način za uspostavljanje tog inicijalnog dijaloga. Sada radimo murale po čitavoj Srbiji, tako da mi i to vidimo kao angažovanu umetnost, ne bavimo se neophodno samo ratom, politikom i socijalnim temama. Radionice *Komunikacija* traju 4 meseca, gde klinci svake nedelje fotografišu, dobiju aparate, dobiju filmove, svake nedelje mi predložimo određenu temu na koju će fotografisati tokom nedelje. Uvek počinjemo od autoportreta, onda idemo na porodicu, na druge, na prijatelje/neprijatelje. Tema Prijatelj/Neprijatelj je test tema gde se menja čitava dinamika radionice, posebno u krajevima kao što su jug Srbije odnosno Kosovo. Dakle dobiju 10 tema, jednom nedeljno se srećemo na 4-5 sati i raspravljamo o fotografijama koje su napravili.

GM: Kako su podeljene grupe?

AA: U svakom gradu mi imamo partnerske organizacije kojima damo parametre kakva nam grupa treba. Vrlo je bitno da bude jednak broj dečaka i devojčica. I da su sve nacionalne zajednice predstavljene sa istim brojem učesnika. U Novom Pazaru recimo nisu bili svi jednako zastupljeni pošto tamo živi preko 80 % Bošnjaka. Onda se objavi da će se radionica dešavati u školama, pa se deca prijavljuju. Grupe imaju dvadesetoro dece. Mi ih ne učimo tehnici, već istoriji fotografije, zašto je fotografija kao medijum bitna, zašto je bitna kao komunikacijski medijum. Uče se da stoje iza onoga što misle, što kažu i što fotografišu. Tako da su njihove fotografije povod za diskusiju koja se zatim razvija na samim radionicama. Koje su nekada užasno traumatične, ali su jako bitne, posebno u situacijama gde žive nacionalne zajednice koje ne komuniciraju kao što su albanska i srpska.

GM: Kako dolazi do izbora fotografija koje će ih predstavljati?

AA: Fotografiju koja će ih predstavljati biraju deca uz dogovor sa onim ko vodi radionicu. Jer je bitno na kraju da imaš dobru izložbu odnosno dobar proizvod. Učesnici uvek mogu da te ubede da su oni u pravu, ali treba da imaju argumente za to. Zatim uz fotografije daju svoje izjave, koje su

vezane ili za to šta im se dešava u životu ili na radionici ili nešto vezano za njihovu budućnost. Mi pravimo male video intervjuje sa njima koji se takodje prikazuju na izložbama. Pravimo izložbu u svakom gradu u kojem smo radili radionice, i zatim centralnu uzložbu u Beogradu gde su sve grupe zastupljene i publikaciju. Svaki umetnik koji učestvuje u projektu je za publikaciju obavezan da napiše jedan mali tekst o svojim iskustvima u toku radionice.

GM: Kakako je nastala organizacija Kiosk? Da li je to bilo susret istih interesovanja koja si se odnosila na angažovanu umetnost?

AA: Da, Kiosk je nastao na osnovima naših zajedničkih interesovanja u ovom slučaju angažovane umetnosti, što ne znači da se bavimo isključivo angažovanom umetnošću, ali je to svakako naš osnovni fokus. Od 2002. godine se dešava da je participativna umetnost hit u svetu pa je to nama dobro došlo jer smo se time već bavili. Zatim su mnogi to počeli da prepoznaju budući da je deo preovladjujuće prakse. Ne ovde ali u Britaniji recimo, to je jedna od najzastupljenijih praksi.

GM: Da li možemo sada na trenutak da se vratimo u tu 1999. kada se ti vraćaš iz Bostona u Srbiju, šta te ovde zatiče i kakva su tvoja iskustva iz tog perioda? Kakvo je tvoje izlagačko iskustvo ovde iz tog perioda u poredjenju sa istim u jednom uredjenom sistemu kakav je možemo reci Amerika?

AA: Po mom povratku u zemlju nakon dva meseca je počelo bombardovanje, tako da je to bilo dosta šokantno. Ja sam u Americi živela samo godinu dana. Lako se navikneš na normalno i na dobro. Meni posle čitavog iskustva života u Srbiji devedesetih nije toliko bilo neobično bombardovanje, koliko mi je bilo neobično kad se normalizovala situacija posle 2000. godine. Recimo kada učiš fotografiju u Americi, što je njihova ekskluzivna umetnost, standardi su toliko puta viši i ti se učiš tim standardima. U Americi sam bila primljena na treću godinu, i za tih godinu dana, dala sam treću i četvrtu. Što je zapravo značilo da sam bila non-stop u školi. Takav je sistem tamo da ne možeš da izadješ iz laboratorije dok nemaš savršen print. Ne možeš da radiš na projektu dok ga nisi promislio, stalno si suočen sa tim da verbalizuješ svoj rad. Način na koji ja sada radim *Komunikaciju* sa decom na radionici je način na koji smo mi radili u školi. Imali smo nedeljno kritike onoga što radimo i morali smo da znamo zašto to radimo, šta nam je cilj. U tom smislu ono što mi je bilo čudno je to što se takav sistem edukacije u Srbiji nije podrazumevao. Mi uvek za to imamao objašnjenje neimaštine, što mi ne možemo da putujemo i što ne znamo šta se dešava napolju, što nemamo para... Ja mislim da to nije dovoljno opravdanje. Ovde je od 2000. godine trebala da se normalizuje situacija, u smislu nepostojanja tržišta, nepostojanja značajne institucionalne podrške, i ja još uvek imam utisak da je bavljenje umetnošću u ovoj zemlji više luksuz nego posao. Mislim da zbog toga umetnost ovde ni nema izraženu kritičku moć. Umetnost ovde nije dostupna ljudima koji ne idu redovno u galerije i koji nisu intelektualci. Za to su sami umetnici krivi, jer se nismo izborili za status umetnosti i kulture kao jednog od stubova društva. Da umetnost treba da se bavi kritičkim promišljanjem prošlosti u našem slučaju, tako da umetnički projekti koji se dešavaju nemaju tu vrstu težine, jednostavno zato što ih niko ne vidi, ili da oni koji ih vide ih ne razumeju. Mislim da ovde ima dosta stvari o kojima se ne priča ili se priča na formalno pogrešan način pa zato nema dovoljno upliva u društvo. Ali nemam utisak da može nešto da se desi ako potegneš neka pitanja. Naravno ima ekscesa kao što je bilo otvaranje izložbe *Odstupanje* (Izložba mladih albanskih umetnika koja je zatvorena u Beogradu). Mislim da jednostavno ne radimo dovoljno na edukaciji naše potencijalne publike. Milica i ja smo povodom toga ko je uopšte naša publika radili anketu sa 81om osobom što umetnika što aktivnih ljudi na sceni, kritičara, istoričara, ljudi iz institucija, ali smo imali i jednak broj konzumenata, ljudi koji žive po raznim gradovima Srbije. Ono do čega smo došli u tom istraživanju je da su obični ljudi odgovarali da im je omiljeni umetnik Van Gog a omiljena slika Mona Liza. To nije ništa neobično, ali je poenta da je njima stalo do umetnosti, stalo im je do toga da ih neko pita šta misle o umetnosti. To nam je bilo jako značajno da saznamo jer mi zapravo ne pravimo umetnost za te ljude. Jer ako se na sceni ne pravi umetnost za te ljude onda ta publika nema kritičku moć. Posebno u umetnosti koja se bavi

kritičkim promišljanjem prošlosti i dijalogom, tu još uvek nije nadjen zajednički jezik sa publikom, tu tek predstoji veliki posao.

GM: Šta misliš o tome da je postala vrlo “in” agazovana umetnost, položaj Roma i druge socijalne teme? Na osnovu toga se dobijaju donacije raznih fondova i ne vladinih organizacija. Koliko ta vrsta projekata gubi na umetničkom karakteru ne bi li zadovoljila formu ili formular pri traženju donacija?

AA: Pa to je svuda u svetu tako. Neke stvari postanu vrlo “in” pa ih onda svi rade. Tu dosta odlučuju donatorske organizacije koje raspisuju propozicije u skladu sa onim što ih interesuje. Ja sam veliki zagovornik angažovane i participativne umetnosti. Tako da ja pozdravljam svaku takvu inicijativu. Ono što mene kao umetnika zanima je proizvod. Dakle da li je nešto dovoljno dobar umetnički proizvod ili ne. Ja se jako radujem da se sve više ljudi bavi takvim temama, da zaista odlaze da razgovaraju sa stvarnim ljudima. Ono što je isto bitno je umetnička vrednost takvih projekata. Sad dolazimo do pitanja koje postavlja i Oktobarski salon, da li se isti estetski kriterijumi primenjuju na politički, socijalno angažovanu i ne angažovanu umetnost? Čini mi se da se vrlo često ne primenjuju. Zato što su teme toliko bitne, više se ne gleda da li je rad estetski dobar ili ne. Lično mislim daje to problem. Prosto ako rad nije dobar kao umetnost, njegov domet je strašno ograničen. Možda takav rad ima neki domet u vrlo usko odredjenom vremenu i društvu. Što se tiče onoga što se trenutno radi na srpskoj sceni ima jako dobrih stvari i jako prosečnih stvari, kako i bilo gde drugde. U umetnosti se dešava hiperprodukcija. Procentualno nas, umetnika ima previše.

GM: Kako ti participiraš na internacionalnoj sceni? Da li je tvoje učešće tamo vezano za institucije, fondacije, ili pak za lične kontakte?

AA: Zavisi, nekad su lični kontakti. Nekad te zovu neki kustosi koji su negde videli tvoj rad. To za sada nije tako veliko i tako bitno. Ja imam galeriju u Beogradu, ne u inostranstvu.

GM: Da li postoji internacionalni interes za ovaj region posle naših građanskih ratova i društvenih previranja?

AA: Mislim da je postojao veliki interes za region tokom devedesetih. Onda su napravljene te velike balkanske izložbe. Zatim je interes počeo da slabi. Mislim da postoji interes za srpsku umetnost kao predstavnicu regiona, kao neistaženog dela evropske mape i njenog učešća na tržištu umetnosti. Ranije je postojao interes za azijsko, pre toga za afričko, pa sad gledaju šta je ovde još ostalo neistraženo. Na osnovu toga mislim da taj interes i dalje postoji. Mi naprosto treba da shvatimo da ni po čemu više nismo naročito interesantni, već da na tržište treba da udjemo kvalitetom svoga rada, da više nikog ne zanima što smo odrastali u vreme rata i pod diktaturom Slobodana Miloševića. Naročito posle ove dve balkanske izložbe koje su bile odlične, ali nikog to više ne zanima. Toliki ljudi pate na sve strane. Mi smo već prestali da patimo pre toliko godina. Mislim da na svetskom tržištu više nismo na taj način interesantni. Čini mi se da i dalje pokušavamo da se prodamo na taj način ali da tako više ne možemo da se prodajemo.

GM: Devedesetih je Soros fondacija finansirala umetnost u Srbiji. Koje su to fonacije koje danas investiraju u umetnost?

AA: Fondacije koje finansiraju art su raznolike. Sada smo i mi na svetskom tržištu i koristimo iste izvore kao i ostatak sveta. Srbiji su od ove godine (2008) dostupni i istočni fondovi evropske unije. Za nas je najznačajnije to što je ministar Voja Brajović potpisao “Evropa 2007”, to je veliki fond evropske unije koji će trajati narednih 5 godina. Dakle tu možemo da konkurišemo, zatin u Pro helvetia, pa u Fondu za otvoreno društvo na odredjenim programina. Dakle na različitim mestima možemo da konkurišemo za novac, mnogo više nego pre nekoliko godina. Ali je sada mnogo teže doći do tog novca. Mi od nedavno možemo da konkurišemo na fondove koji su nam ranije bili nedostupni, ali to su fondovi na koje konkuriše cela Evropa. U tom smislu, mnogo je lakše bilo doći do para kada smo mi bili zanimljivi ostatku sveta, jer su postojali fondovi koji su bili za nas. Danas,

naša organizacija Kiosk u tom smislu ima sreće jer uspevamo da saradjujemo sa biznis sektorom. Postoje firme koje su socijalo odgovorne pa se neke od njih bave produkcijom umetnosti, jedna od njih je Telenor koji je napravio kolekciju srpske savremene umetnosti. Mi sa njima jako dobro saradjujemo. Tako da je otvoreno i to polje, saradnje umetnosti i biznis sektora. Projekat *Komunikacija* je jednom finansiran od Centra Olof Palme a drugi put od Britanske ambasade. Tako da novca ima. Ne znam koliko će ga biti nakon ovog budućeg finansijskog kraha. I posle odlaska Sorosa iz Srbije, novca ima u Srbiji, samo što je malo teže doći do njega. Kada sam pričala sa ljudima iz raznih donatorskih organizacija, njihova glavna primedba je bila da nemaju dovoljno projekata koje bi finansirali. Tu smo se mi iz Srbije malo razmazili, misleći da će sad nama mučenima iz Srbije svi da daju pare, ali neće, to više ne ide tako. Drugi problem koji postoji je pitanje zahteva tih velikih organizacija i toga šta one žele od tebe. Ono što mi kao organizacija Kiosk radimo je da konkurišemo samo na fondove koji odgovaraju našem projektu, da ne prilagodjavamo mi projekat donatoru. No to je jednostavno tako, da onaj ko te plaća zadaje i pravila igre. Uvek ima i te igre, da prvo pristaneš na pravila fonda, pa ih onda u toku projekta menjaš. Ima jako puno izvora finansiranja, ali je naporan rad potreban da bi se došlo do tog novca. Potrebno je jako puno novca da bi se uradio projekat kao sto je Komunikacija. Nije problem naci 5 – 10000 evra, ali ako je u pitanju 75, 100 ili 150 000 to je već teže.

GM: Što se samih institucija kulture tiče i galerijskih prostora, na koji način si tu prisutna? Koji izložbeni prostori su tebi zanimljivi?

AA: Moja poslednja izložba je bila u galeriji Art Get, koja mi je zanimljiva zato što je deo Kulturnog centra Beograd, i zato što je to ekskluzivna fotografska galerija. Pre toga sam imala izložbu u Domu omladine, koji je sjajan izlagački prostor. Prosto trebaš da imaš interes da izlažeš na takvim mestima, jer su institucije poput Muzeja savremene umetnosti ili Kulturnog centra Beograda značajne institucije. Ja pazim gde izlažem. Imam ogroman interes da me predstavlja neka galerija. Mene predstavlja galerija Zvono. To je jako fleksibilna galerija koja uvek izlazi u susret umeniku, zatim brine o tome da su radovi umetnika prisutni, da su na sajmovima. Jer kao što znamo ako se umetnik sam obraća nekoj galeriji ili kustosu, tu postoji problem, jer u tom slučaju kustos ne zna kako da tretira takvog umetnika. Dakle potrebna je galerija koja bi u tom slučaju posredovala. Tako da mislim da je bitno da postoji taj sistem, neko ko će da te zastupa, i ko pri tome uzima određeni procenat. Meni samim tim što sam odlučila da ostanem da živim ovde je bitno da budem prisutna izlagački na ovoj sceni.

GM: Da li ostankom u Srbiji se osećaš na neki način izolovano od evropske ili svetske scene?

AA: Ne osećam se izolovano u Srbiji. Mada mislim da bismo svi mi mogli da budemo više prisutni. Naravno da recimo živiš u Berlinu, imao bi veće šanse, i da upознаš više galerista i da više budeš prisutan. Ali moram reći da se ni ovako ne osećam izolovano, zato što se moji radovi ipak pojavljuju na nekim zanimljivim mestima. Imam utisak da ako vredno radiš, negde na kraju ipak tvoj rad postane vidljiv. U ovom poslu kao i u svakom drugom jako je bitno da puno radiš, naravno da ima i onog faktora da si na pravom mestu u pravo vreme i među pravim ljudima. Mada mislim da sve više postaje sve jedno gde živiš, jer ako je neko zainteresovan za tebe u nekom momentu će te videti. Mislim da se u tom smislu zemlja prilično otvara. Bila sam fascinirana brojem stranaca koji je ove godine bio na Oktobarskom. U nekim velikim umetničkim centrim su startne pozicije verovatno bolje za umetnike. Ali mislim da više nije toliko traumatično ovde.

GM: Moram da primetim da si jako optimistična po pitanju budućnosti ovih prostora...

AA: Ja zaista mislim da je glavna krivica na umetnicima. Jer mislim da ako ćeš da sediš i da kukaš, onda nije ni trebalo da počneš da se baviš ovim poslom. Pre neke 2-3 godine je došao neki upitnik za moju generaciju u školi, sa temom: ko je gde posle 5 godina. Ispostavilo se da su svi u Americi, a ja u Srbiji, ali od nas 10-15 ja sam imala najaktivniju umetničku karijeru. Tu je recimo prednost manje sredine, da sam ostala u Americi, ja ne bih nikad prišla UNICEFu, kao njihov fotograf, ili bi

ali sada u 33oj. A UNICEF ti u CVu uvek znači mnogo. Nije bitno sto je to bila UNICEFova regionalna kampanja za bivšu Jugoslaviju. Mislim da mi imamo tu opsesiju da kukamo. Čini mi se kad bi se bavili više umetnošću a manje samim sobom da bi to bilo mnogo bolje. Na kraju ako hoće da te vide, vide te.

9.20 ENTREVISTA Nº 20 REALIZADA A LA ARTISTA PLÁSTICA **BILJANA DJURDJEVIĆ**, EN SU ESTUDIO, BELGRADO, 14 DE DICIEMBRE DE 2008

BDj: 1992. upisujem fakultet. To je bio najgori momenat za upisivanje fakulteta. 1993. je bila ona odvratna kriza, kad nisi mogao ni da kupiš boje. Tada nam je profesor preko farbara nabavljao boje, bili smo kao mala deca sretni što imamo boje. Slikali smo tim bojama koje nisu bile dobrog kvaliteta, ali je bila poenta imati boje a ne zamišljati kako bi to izgledalo u boji. Išli smo za Madjarsku i Rumuniju da nabavljamo boje. Pošto je bilo jako teško preživeti taj period, ja sam radila u noćnom klubu Akademija. Tu sam se nagledala svakakvih budala za koje nisam znala da postoje. Taj novac koji sam tu zaradila me je izvukao i tako sam mogla da preživim, za razliku od ostalih ja sam zaradjivala nedeljno 50 maraka.

GM: Ko je tih godina dolazio u klub Akademije?

BDj: Mračni likovi. To su bile spodobе koji su bili ovisnici. A ja ne pušim, ne pijem i nikada se nisam drogirala. Meni je to sve bilo kao da su me spustili na nepoznatu planetu i ja ta bića ne prepoznajem kao ljudska bića. Odjednom sam se našla u ulozi posmatrača ljudskih osobina. A sam klub Akademije je bio odlično mesto za to. Kako je bila užasna kriza, sećam se jedan mi je prišao, nudio mi je karanfilić, od toga se valjda naduvas kad ga žvačeš neko vreme, a pri tome karanfilić izjeda kalcijum, zubi su mu postali šuplji od toga, sav je bio rustičan iznutra. Tako da sam se tamo nagledala tipova, čudnih situacija, racija. Što u suštini nije bilo loše s obzirom da sam ja živela u jednom nevinom svetu, gde su moji prijatelji bili fini ljudi, gde ja nisam pomišljala da neko može da bude loš čovek, niti sam ja znala šta je ovisnost. Ja dolazim iz normalne porodice. Tako da je to sve bilo edukativno po mene. Iako sam ja navučena na Ničea, nije to bilo naivno sa moje strane. Nešto je mene tu ipak zanimalo. Kada sam bila na trećoj godini, moj profesor Čeda Vasić mi je rekao da ako želim mogu da radim kod kuće.

GM: Jel nije bilo uslova na akademiji ili...?

BDj: To nije bio tradicionalan odnos profesor student. Nije se očekivalo od studenta da radi kod kuće i da na kraju godine pokaže svoj rad. Ali je on video da sam ja štreber. Pošto sam do 4 ujutru radila u klubu, a upoznala sam vozača autobusa koji me je sačekivao dok izađem sa posla da me odveze do kuće (u pitanju je redovna gratska linija). Tako da sam i uprkos krize gde nije bilo prevoza, imala rešen problem kako da se vratim kući. Išli smo peške tih godina, nije bilo autobusa. To možda i nije bilo loše, naučiš da vrednuješ drugačije stvari. Kada se setim tih godina, dok idem danas u Bolonju ili Berlin, Frankfurt ili San Francisco gde ne postoje takvi problemi, boje možeš da kupiš na svakom ćošku, dobijaš stipendiju od vlade, vidim koliko smo mi imali drugačije iskustvo od ostatka sveta.

Zahvaljujući podršci profesora, napravila sam kod kuće *Stomatološko društvo*. 1998. sam imala izložbu u Domu omladine, koja je dobro prošla. Primetili su me ljudi iz Centra za savremenu umetnost, Branka Andjelković, Dejan Sretenović, Branko Dimitrijević. Zatim su me pozvali da učestvujem sa njima negde i to se tako počelo razvijati. Počela sam da učestvujem na izložbama koje su mahom bile apokaliptične, pa sam se ja idealno uklopila. Jako volim literaturu i često se poistovećujem sa likovima iz literature. Dosta sam radila po Šileru, Valenstajnu i Ničeu. Bliska mi je nemačka filozofija. Tada sam učestvovala na izložbi na Ohridu gde su po dva umetnika iz svake

države: Srbije, Hrvatske, Slovenije, Makedonije, Bugarske, Rumunije, prikazivali svoje radove. Uroš Djurić i ja smo predstavljali Srbiju. Tu su me zapazili pa su me pozvali na izložbu u Bugarskoj. Gde su me uhapsili na granici jer nisam podmitila carinika, pošto nisam znala da se to tako radi. Prvo sam poslala slike za Bugarsku, ali kad sam ih vraćala nisam putovala zajedno sa slikama. Običaj je bio da na granici ubaciš u pasoš 20 maraka da bi prošao carinu, to je bio januar 2000te.

Ja sam sa porodicom živela svuda po svetu. Vratili smo se u Srbiju 1991. Konačno smo se vratili u Beograd i bili smo šokirani celom situacijom. Moj otac je stalno govorio da nema šanse da bude rata. Sve je bilo kontra od onoga što je on predvideo. Tako da sam se ja nagledala sveta, i odjednom se vratila u užasno sivu Srbiju. Meni je ovde sve bilo sivo u toku rata i proleće čak. Kad je Centar za savremenu umetnost išao za Belgiju ja sam predstavljala Srbiju, kad sam izašla iz aviona rekla sam: "Jao vidi svetlo", što je bila dobra ilustracija situacije u kojoj sam ja bila mentalno.

Tokom devedesetih sam odlazila redovno za Madjarsku na izložbe. Bila je velika izložba Pikasa 1994. Otišla sam sa drugom autobusom koji je u to vreme bio pun švercera. Nas dvoje smo bili jedini koji nismo ništa švercovali. Tamo sam nabavljala platno, papir, uljane boje. Kad smo se vraćali tim autobusom carinik je znao da su svi šverceri, samo smo nas dvoje izgledali izgubljeno u toj priči. Nikom nije bilo jasno šta mi radimo u tom autobusu. Moj drug je držao dve litre coca-cole, a ja knjige. Objašnjavala sam cariniku da sam bila na izložbi. A šverceri kažu: "I mi smo bili na izložbi".

Na toj izložbi u Makedoniji sam ostvarila kontakte i primetila da se napolju umetnici nekako više podržavaju. Mislim da toga u ovoj našoj sredini nedostaje. Najgore je osećati zavist prema nekome, ja mislim da nedostaje više solidarnosti. Tamo su se jako zauzeli da me prezentuju u Flesh Artu koji je odmah objavio moje radove i pozvao me na bijenale u Tirani, koje je bilo odlično organizovano. Pozvali su sve kvalitetne umetnike u tom trenutku. Maurizio Cattelan je bio na vrhuncu svoje slave, on je došao. Ja sam u tom trenutku učestvovala kao potpuni inkognito. Djankarlo se potrudio da ostavi utisak na mene. Nudio mi je da predjem u Milano, ali ja to nisam želela. Tada sam se upoznala sa Haroldom Zemanom, koji se odmah postavio očinski prema meni, i vrlo je bio profesionalan prema mom radu. Davao mi je izvesnu slobodu. Za Bijenale u Sevilji samo me je nazvao telefonom i pitao šta planiram da radim. Rekla sam mu da hoću da radim *Sedam smrtnih grehova*. On je to prihvatio iako nije ni video radove. Dao mi je potpunu slobodu, ali i veliko breme odgovornosti. Večno sam mu zahvalna što je imao toliko poverenja u mene. I on je za Sevilju odabrao sve iz smrtnih grehova. On je jako puno učinio za moj profesionalni angažman u inostranstvu. Kada su dolazile važne galerije on je prezentovao moje ime. Kada je Galerija Lia Rumma rešila da uzme mladog umetnika (oni su do tada držali Kifera, Marinu Abramović, Vanessa Beecroft, William Kentridge), njihov kustos Davide Gallo je pitao Zemana koga bi preporučio, i on je preporučio mene. Tako ja počinjem saradnju sa profesionalnom galerijom. Kasnije se Davide odvojio i napravio svoju galeriju sa kojom sam ja nastavila saradnju. Ta galerija je imala neobičan pristup za jednu galeriju, puštali su me da radim svojim tempom, i da radim šta ja želim. Što je veoma često nemoguće izvesti.

U Srbiji pre mog izlaska na inostrano tržište su mi jako pomogli Raša Todosijević, Branka Andjelković, Dejan Sretenović, Branko Dimitrijević, Borut Vild. To su bili ljudi koji su uvek bili tu, i koje sam uvek mogla da pitam za savet.

GM: Na izložbama u inostranstvu, kakav je tvoj lični osećaj, da predstavljalaš Srbiju, Beograd ili samu sebe?

BDj: U inostranstvu niko nema utisak da sam ja iz Srbije. Samo im je problem kako da mi izgovore ime, to je vrhunac njihovog dramskog odnosa prema meni. Kada sam bila u Vajmaru, imali smo izložbu u Šilerovom Muzeju, prišla mi je jedna osoba koja se nije ni predstavila, ali je

bila poreklom sa naših prostora, i počeli su da tumače moju sliku po likovima domaćih političara. Nikada me ni jedan novinar u inostranstvu nije pitao na temu politike. Nikada mi se nije desilo da me neko pita odakle si. Niti je meni to bitno, kao što mi nije bitno ni da li je umetnik muško ili žensko, tako mi nije bitno ni odakle je. Jer takva vrsta percepcije dovodi u zabludu samu umetnost. Onda postavljaš druge parametre u odnosu na to šta gledaš. Teme kojima se ja bavim nisu lokalne, već su prisutne u svim državama, ili kod svakog čoveka, i agresija i zlostavljanje, i proždrljivost i glad. Sve je to prisutno svugde. Pohlepa, sve su to karakteristike savremenog društva, sa kojima jednako može da se identifikuje Kinez, kao i neko iz Amerike.

GM: Nakon života u Srbiji devedesetih, kako je za tebe izgledao taj “izlazak u svet”, koji nije preživeo getoizaciju u kojoj smo mi živeli, svet koji je u medjuvremenu imao normalan razvoj i napredak, koji je za nas na neko vreme bio zaustavljen?

BDj: Ja sam se brzo adaptirala na spoljnu sredinu, jer sam dugo živela vani. Meni je Beograd uvek bio mesto gde se vraćam. U inostranstvu sam imala jednu vrstu uredjenog života. Ja sada kad odem na duže u Berlin ili Milano, ja ne mogu da se naviknem da tu tačnost (kad je reč o gradskom prevozu), ili na kupovinu pri kojoj imaš ogroman izbor (kod nas imaš izbor ali je jak monopol, za nas su neke stvari još uvek nedostupne koje su napolju vrlo dostupne srednjoj i nižoj klasi). Beograd devedesetih je za mene bio užasno siv. Nisi se mogao otrgnuti od onih silnih trafika, i tog nenormalnog meteža u kome nije bilo ničeg racionlanog. U inostranstvu tranvaj dolazi na vreme, poluprazan tranvaj, ovde smo se uvek gurali i borili za mesto.

GM: Da li je po tebi tačno da je sa normalizacinom situaceje u Srbiji došlo do razjedinjenja i samih umetnika, da sada svako gleda lične interese?

BDj: Pa taj princip postoji, ali je jednako zastupljen i drugde, nismo ga mi izumeli. Lično sam okružena ljudima koji su jako solidarni. Dešava mi se da me ovde na fakultete ispljuju. Takav odnos prema meni ne mogu da doživim od nekoga vani. Ovde nisu postavljeni postulati profesionalnosti. Ne potavlja se postulat profesionalnosti kao dominantna koordinata u ponašanju, nego se postavljaju emotivni odnosi u društvu. Kad kažem emotivni posebno mislim na tu vrstu nepotizma koja je toliko jako izražena, i koja jako zagušuje percepciju šta mi želimo od umetnosti u budućnosti. Za doktorski rad sam pisala o Paul Klee, pošto sada Vajmar prihvatam kao nešto što mi je dosta blisko po poznavanju. Čitala sam dosta o Bauhausu i o odnosu unatar njega i kako je to sve nastalo i kako se ta jedna skupina ljudi našla na istom mestu, organizovala, pre svega kao Vajmarska republika, pa zatim Bauhaus kao jedinstven pokret u svetu, jer je doneo nešto toliko bitno za savremeni život da mi i dan danas osećamo uticaj Bauhauusa na svemu, od viljuške, preko veličine prozora, standardizacija vrata, od banalnih predmeta pa do umetničkih dela. Oni su svi delovali u jednoj korelaciji i medjusobnom podržavanju, pa je tako Klee dobio poziv da dodje u Vajmar, jer su smatrali da on može pomoći vajmarskom društvu. Pa je zatim Oskar Scheimer uspeo da napravi pozorište o kome se i danas priča. Savremeno pozorište, ne ovakvo kakvo danas vidimo u Beogradu nego savremeno pozorište. Tu je problem što našem društvu manjka ta vrsta vizionarstva, ovde mislim na samu akademiju, koja nema projekat šta očekuje od budućih generacija. Nije definisano šta akademija želi od svojih studenata. To onda stvara vakum odnosa između studenta i profesora, jer student očekuje a profesor ne zna šta da da. I onda često dolazi do toga da studenti završe kao menadžeri u kulturi, a ne budu ono za šta su školovani. Jer nemaju osnova da se posle bave tim poslom. Akademija ne obezbeđuje budućnost umetnika, već obezbeđuje budućnost nastavnika, profesora. Da postoji solidarnost, ljudi koji se bave kulturnom politikom bi uspeali da nadju zajedničko rešenje, koje bi bilo za dobrobit umetnosti, a samim tim i za dobrobit umetnika. Ta se nesolidarnost oseća svugde, zato što nema vizije.

GM: Kako vidiš ove naše umetnike koji jednom nogom žive u inostranstvu? Da li tu ima prodavanja srpske tužne priče? Radjenja po modelima onoga šta zapad očekuje od nas?

BDj: Problem je u tome što mi nemamo nikakav model. Mi živimo od danas do sutra. Mi nemamo

nikakav plan, nikakvu organizaciju šta treba danas da uradimo da bismo za dvadest godina imali planirane rezultate. To ne postoji. To je izgubljeno negde u procesu sedamdesetih kada smo mi živeli lagodno. Verujem da su nama sedamdesete došle glave, zato što smo živeli super lagodno, sve je bilo na tacni. Lako smo dobijali kredite, i danas olako uzimamo kredite zato što ne možemo da razmislimo racionlano šta želimo od sebe. Ne verujem da imamo bilo kakav model, niti da zapad ima bilo kakva isčekivanja od nas. Mi nismo sposobni da racionalizujemo želje. Mi imamo želje u smislu: "Mi bismo da budemo najbolji". Uopšte nemamo ideju zajedništva. Mi nemamo nikakvu politiku budućnosti. Ja sam ovde stacionirana. Ja volim Beograd, volim pomalo taj haos koji vlada, ali nisam mazohista, ne želim da taj haos vlada samo zarad mog ličnog oduševljenja, jer ja mogu da odem, ali ljudi većinom ne mogu da odu. Ja ne želim da odem, ni kada sam dobila poziv za Australiju nisam želela da odem. Meni je užasno bitno da budem ovde, nekako mi je akumulator ovde, punim se ovde. Meni je napolju već posle nedelju dana dosadno.

GM: Ti si jedan od umetnika koji je bio podržan od Fonda za otvoreno društvo?

BDj: Ne, nisam imala takvu podršku. Ja sam na početku sve sama radila, ali kada su počeli da me primećuju postalo je malo lakše. Ono što meni znači je podrška koju dobijam, to nije materijalna podrška. Prvi put mi je sada država platila put do Pekinga, do tada sve što sam molila da pomognu niko nije pomogao. Ako mi ne plati recimo Muzej savremene umetnosti u Stokholmu, ovi ovde mi nikad ne bi platili izlaganje, jer je uvek suviše kasno. Taj muzej je video moju izložbu u Berlinu i pozvali su me u razmaku od dva meseca, i naravno da je za ministarstvo ovde to bilo kasno, jer se ovde projekti planiraju godinu dana ranije.

GM: Kakve su posledice rat i sankcije ostavili na umetničko stvaralaštvo danas?

BDj: Za vreme sankcija mislim da je scena bila najživlja. Stvarno se jako puno radilo i uživalo u umetnosti. Bilo je mnogo dobrih radova. Posledica skidanja sankcija je splašnjavanje volje i želje za umetnošću. Kad pogledamo taj period sankcija vidimo da su umetnici napravili sjajna dela. Kasnije je došlo do jenjavanja i opšte učmalosti.

GM: Sa dolaskom kapitala mnogi umetnici su počeli da se bave dizajnom.

BDj: Zato što je to mnogo unosnije. Ako nisi frik kao ja, onda ćeš da razmisliš dva puta pre nego što ćeš da sedneš u sobu 3x3 da radiš.

GM: Kako danas vidiš srpsko društvo i srpsku savremenu umetnost?

BDj: Ja sam pesimista u vezi srpskog društava. A što se tiče savremene scene, ona je postala otvorena, i sada dobijamo na uvid i druge umetnike. Što je dobro, ali u tom uvidjanju drugih, mi ne uvidjamo sebe. Posustao je umetnički duh u Srbiji, što je posledica ponašanja fakulteta i akademija. Mi sada imamo najveći broj privatnih umetničkih akademija. One sve proizvode masu umetnika, a nema se ideja šta sa njima.

GM: Kako si se snalazila za putovanja, budući da je Srbiji bila potrebna viza za sve pravce?

BDj: Pa to je bila gnjavaža. Po ambasadama probleme prave naši ljudi koji rade u njima. U španskoj ambasadi mi se desilo da sam priložila za vizu: pozivno pismo gradonačelnika i pozivno pismo od kustosa izložbe, i gde ću biti stacionirana, i avionsku kartu original. Kada sam došla u ambasadu tamo žena srпкиnja sa sve krstevima na njoj kaže: "Mi ne priznajemo kartu, nego rezervaciju". A ja je pitam: "Jel možete vi sa rezervacijom da udjete u avion?" Ona kaže: "Ne možete". Ja: "A jel možete sa kartom da udjete u avion?", ona kaže: "Pa možete". "Pa šta je onda verodostojniji dokument?" "Pa karta. Ali da znate ovo sam vam progledala kroz prste". I tako dolaziš u bizarne situacije koje uglavnom proizvode naši. U američkoj ambasadi nisam imala nikakvih problema, tražili su pozivno pismo. To je isto bez veze, što mi moramo da budemo pozivani od nekog da bismo otišli negde? To malo zvuči izolacionistički. Jer onda te stavlja u geto, onog trenutka kad neko od tebe traži pozivno pismo, da bi ti dao dozvolu da udješ u njegovu

zemlju, stavlja te u geto, i žigoše te na taj način što ti trebaš da imaš pozivno pismo od osobe koja je platežna, da bi ti ušao u tu državu. Moja galerija mi je obezbedila vizu na godinu dana. Amerikanci su mi dali vizu na tri godine. Australijanci na godinu dana.

GM: Ti imaš uslove da uslovno rečeno odeš da živiš gde god hoćeš. I ti odlučuješ da ostaneš u Srbiji, da li se nadaš da će se tvojim prisustvom ovde nešto promeniti?

BDJ: Ne, nemam pretenzija da menjam društvo. Moji razlozi su vrlo privatni. Na prvom mestu moja porodica koja mi užasno mnogo znači, zatim prijatelji. Ima par mesta u Nemačkoj gde bih se ja dobro osećala. Ali već posle nedelju dana poželim da se vratim kući.

9.21 ENTREVISTA Nº 21 REALIZADA A LA ARTISTA MILICA TOMIĆ, EN SU ESTUDIO, BELGRADO, 17 DE FEBRERO DE 2012

MT: Studirala sam osamdesetih. To je bilo vrlo konzervativno vreme na još konzervativnijoj akademiji. Akademija je bila jako arhaično strukturirana ustanova, sa vrlo tradicionalnim i konzervativnim programom. Osamdesete su bile reakcija na sedamdesete, koje su bile vrlo politične, aktivističke, napravile su prodor u načinu kako se umetnost angažovala u svetu, i u svakodnevnom životu. Osamdesete je obeležio povratak slici, koji je dosta konzervativno shvaćen na akademiji, kao početak postmoderne kod nas. Te revolucionarne osamdesete su bile atmosfera u kojoj sam ja studirala. Početkom osamdesetih počinje novi talas koji utiče na umetničku scenu, pa se te dve scene prožimaju. Zatim počinje vanredno stanje u zemlji koje se odnosi na Kosovo. Kreću hapšenja na Kosovu, nestajanja ljudi. U mojoj generaciji po prvi put mladići sa 18 godina odlaze u vojsku, dakle ukida im se mogućnost da idu sa 27 kao što je to ranije bilo. Zemlja se priprema za rat koji će početi devedesetih. Ja to tada nisam shvatala, jer sam mislila da politika i umetnost nemaju nikakve veze i da je skoro blasfemično za umetnost da ima veze sa politikom. Smatrala sam da je umetnost autonomno polje u kojem je sve moguće sa jedne strane, a sa druge da ga ništa ne dodiruje. Ono što sam ja podrazumevala kao politiku odnosilo se na partijsku politiku. Ja tada zbog situacije koja je vladala u zemlji i na akademiji nisam shvatala da je politika vezana za društvo u apsolutnom smislu i da je umetnik takodje deo tog društva i da nas mesto sa koga govorimo politički određuje. Ja sam to shvatila 1989. godine, kada sam u jednom slovenačkom časopisu pročitala da je na Kosovu ubijeno 33 ljudi i da je u tome učestvovala policija i vojska (*xy ungelöst – Reconstruction of the Crime*). Ja danas to smatram početkom rata u Jugoslaviji. Tada još nisam uspela to tako da formulišem, ali sam znala da kreće nešto strašno i da se to tiče i mene, bez obzira što se iz tog razmaženog, zaštićenog, buržoaskog, ugodnog života beogradskog, to odvijalo negde drugde, daleko u Prištini, na Kosovu, gde ja nikada ranije nisam bila, niti sam imala veze sa tim događajem. To smatram početkom rata jer je tada prvi put vojska oružano krenula u napad protiv svojih građana, što jeste početak građanskog rata. Od tog momenta počinjem da drugačije interpretiram sve oko sebe. Svoj život, aktivnosti, način sa kim i kako se družim, s kim radim. Počinjem da shvatam tu vrlo problematičnu poziciju umetnika u Beogradu, na jednoj specifičnoj, negovanoj, autističnoj sceni čiji sam ja deo bila. Od tog momenta ja pokušavam da razumem svoje mesto, da razumem mesto sa kojeg mislim i govorim. Počinjem da razumem šta će se događati, jer se do tada još ništa konkretno nije dešavalo, nije se još govorilo o početku rata, jer taj događaj nije javno objavljen.

GM: Kakav je bio vaš intimni stav da delujete kao umetnik u vreme rata? Da li je povod za to bila izložba Sorosa *Ubistvo 1* ili je neka odluka predhodila tome?

MT: Ja sam 1992. godine otišla iz zemlje kada je počeo rat. Osam meseci sam živela van zemlje. Nakon čega sam se vratila u zemlju. Nije mi bilo jednostavno da radim. Počela sam sa fotografijama i kratkim filmovima. Ti radovi su razmatrali situaciju u kojoj smo se našli, pod nazivom *Unutrašnje integracije*. Sa osećanjem da se nalazimo u situaciji diktature koja nije do kraja

iskazana, koja daje iluziju slobode, dok Srbija mobilizuje ljude i šalje ih van Srbije, pod izgovorom vojne vežbe. Moja generacija je bila prva na udaru.
(Ja ovo ne mogu, nemojte da se ljutite. Imam osećaj da se ne razumemo. Imam osećaj da stojimo na drugim stranama).

GM: Ja Milice ne stojim ni na jednoj strani, ideološki. Samo sam htela vašu izjavu...

MT: Toliko sam davala tih izjava... Evo Remont ili See.cult, ako ste u kontaktu sa njima oni će vam pomoći. Stvarno se ne osećam dobro. Imam osećaj da hoćete da izvučete nešto a da mi niste otvoreni.

GM: Evo kažite šta treba da vam kažem o sebi.

MT: Ne, ne morate ništa o sebi. Ja vam govorim o nečemu, a vi moj rad povezujete sa Sorosom. Način na koji razgovarate, ovde ja hiljade ljudi čujem i hiljade ljudi me optužuje.

GM: Milice ja se stvarno izvinjavam, ni jednog momenta vas nisam optužila.

MT: Ja vam govorim o 1989. a vi me pitate za 1997. i izložbu *Ubistvo I*. A ja vam pričam o nečemu drugom. Znači da me ne slušate. Nego imate u glavi neku sliku i da prema njoj gradite.

GM: Ja vam se još jednom izvinjavam ako ste stekli takav utisak. Sećam se da sam 2008. bila na vašoj konferenciji povodom rada *xy ungelöst* i znam koji ste teret optužbi podnosili povodom priče o Soros realizmu. Priča o finansiranju Sorosa je deo mog istraživanja, i umetnike koje sam intervjuisala sam pitala i o tome. Umetnici su mi rekli da je devedesete jedino podržavao Soros.

MT: To je bio jedini prozor u svet, ne samo u Srbiji već u celoj istočnoj Evropi i sve zemlje bivšeg Sovjetskog saveza. Jedini prozor sa koga ste mogli da vidite svet i sa koga je svet mogao vas da vidi je bio Soros. Nije postojala ni jedna druga institucija preko koje ste mogli da budete u komunikaciji sa bilo kim izvan ove zemlje. To je bilo jako dugo tako.

GM: To su mi i drugi umetnici objasnili. S tim što jedni imaju stav “za”, jedni “protiv”. Jedni su stava da su nam pod izgovorom liberalnog kapitalizma i otvorenog društva podvalili mnoge ne baš pozitivne stvari. Ja sam ljude citirala onako kako su oni govorili. Pokušavajući da budem objektivna.

MT: Super je to što radite (sarkastično). Nemam ništa protiv vas. Ne mogu da budem u tome i da dajem neki glas, uopšte ne želim. Nemojte da se ljutite. Toliko mi je daleko sve to, ne mogu time da se bavim. Super je da se bavite ovime, ali mislim da čovek mora da ima vrlo jasnu agendu zašto nešto radi. Nema veze sa vama, ima veze sa jednom neutralnom pozicijom koju ne mogu da razumem.

GM: Čijom neutralnom pozicijom?

MT: Pa tom antropološkom pozicijom koja bi navodno trebalo da bude neutralna. Da vi nemate nikakvo mišljenje i da idete i slušate šta će vam ko reći. A pri tom, to znamo i vi i ja da je nemoguće.

GM: Ja sam samo htela da dokumentujem to vreme. Ja nisam aktivno participirala u tom vremenu da bih mogla da imam “aktivno mišljenje” o tom vremenu.

MT: Jel stvarno mislite da možete da ga dokumentujete na takav način? Tako što ćete razgovarati sa umetnicima, i onda će oni dati neko mišljenje, a vi ćete na osnovu toga moći da napravite neki dokument o tom vremenu? Sada? Potpuno izvadjeno iz konteksta, jer mi sada pričamo o tom vremenu? Da li je to moguće? To je apsolutno nemoguće, jer je izvadjeno iz konteksta. Svi mi koji smo učestvovali, svi ti ljudi koje ste intervjuisali i ja, imamo fantaziju o tom vremenu. Pogotovu što je to vreme užasno traumatično za sve. Tako da nikakav dokument ne možete da dobijete o tom

vremenu kroz intervju danas, sa tim ljudima. Verujte mi, evo ja se bavim takvim stvarima, i garantujem vam da ne možete da dobijete nikakav dokument o tom vremenu, o sceni, preko toga. Čak ni preko publikacija koje postoje o tom vremenu, jer su one fingirane, lažirane... Fingirane u smislu da izložba koja je bila, imala bi publikaciju koja uopšte ne odgovara toj izložbi. Tekstovi koji su pravljani, sve je nastalo da bi se neka scena generisala. To uopšte nije postojalo. Časopis *New Moment*, pre toga nije postojala scena kojom bi on mogao da se bavi. Taj časopis je prvi napravio scenu. Sve te izložbe, računajući one prve u Rexu su takodje bile pokušaj da se generiše neka scena. One nisu proizvod te scene. Vi danas kad razgovarate o tome, i mi svi, govorimo kao da je nešto posojalo. Sa jedne strane ste imali ultra-nacionalističke institucije koje su bile državne, i imali ste neku off-scenu, koja je bila povezana ili sa B92 ili sa Sorosom. A Soros i B92 su u jednom momentu bili jedna ista scena. Tu nije bilo izlaza nikakvog. I imate sa druge strane Udruženje likovnih umetnika (ULUS), i imate umetnike, koji bez akademije, bez institucija, sami, autodidakti, pokušavaju da nešto urade.

GM: Ok. Ovo je pokušaj rekonstrukcije sećanja aktera tih događaja. I publikacija iz tog vremena.

MT: Meni se čini da je uzaludno da ja tu o bilo čemu govorim. Lično mislim da to nema nikakve veze sa tadašnjom situacijom i sa realnošću.

GM: Ok. O grupi spomenik gde mogu da se informisem?

MT: Sad postoji još jedna grupa radnog naziva Četiri lica Omarske. Grupa Spomenik je nastla tako što je Nebojša Milikić, na razgovoru o umetničkom delu, o projektu koji sam ja inicirala, a onda su ga razni ljudi vodili, gde su umetnici predstavljali radove a potom se izvodila teorija tog rada... Milikić je tada inicirao rad grupe Spomenik. On je danas urednik u Rexu. Tada je doneo konkurs koji je objavio grad Beograd. Konkurs je bio upućen svim umetnicima, da predlože rešenje za spomenik "Palim borcima, žrtvama ratova od 1990-'99", uključujući NATO bombardovanje na celoj teritoriji bivše Jugoslavije. Taj naziv je sam po sebi kontradiktoran jer podrazumeva i žrtve i počinioce, i ta devedeseta je diskutabilna jer podrazumeva da je rat tada počeo, a mi svi mislimo da je počeo 1991. Ko su inicijatori spomenika? Kako na teritoriji cele Jugoslavije i da li to podrazumeva Srbe, ili sve građane bivše Jugoslavije itd. To je jedan konglomerat različitih politika i ideologija koje su u totalnoj konfuziji i kontradikciji. Taj konkurs je otvoren nakon 2000. godine, i odlaska Miloševića. Što je za nas koji smo mislili da je rat gotov i da nema više šta da se govori o tome na taj način da se podižu spomenici, koji bi bio spomenik dobrovoljcima, paravojnim formacijama i vojskama. Nismo ni pomislili da jedan takav spomenik može da se pojavi a on se pojavio. I to na inicijativu države, a ne od spolja. Počeli smo da diskutujemo na tu temu koja nije bila zahtev od spolja da se poveže politika i umetnost, već je konkurs bio od ovog grada i države, da kaže da su politika i umetnost jedno i da se od umetnika traži rešenje za jednu nemoguću "potrebu". Potrebu da se normalizuje politika rata u državi koja negira da je bila u ratu. To je bila 2002. pre ubistva Djindjića. Došli smo u vezu sa jednom grupom inicijatora i predložili smo da se taj konkurs zatvori i da se pokrene javna rasparava. Da taj spomenik treba da bude diskusija o svim tim pitanjima, da se razume o čemu se radi i da počne da se razmišlja o svim problemima koje to nosi. Od tada grupa Spomenik počinje da funkcioniše.

2009. godine Pavle Levi koji je član grupe napisao je tekst *Kapo iz Omarske*. Gde on piše kritiku filma Srdjana Dragojevića *Sveti Georgije ubiva aždahu*, i kaže: "Ja taj film nisam gledao niti ću ga gledati"... i kreće kritiku tog filma. Što za mene otvara jako zanimljiva pitanja: pitanje etike vizuelnog, zatim da li umetnost uvek utiče na gradjenje nacionalnog identiteta, da li uvek radeći u kontekstu određenog vremena moramo da budemo svesni koje politike definišu i određuju naš rad, jer je to jako važno da bismo mogli da mu se suprotstavimo u smislu da ne podpadnemo pod taj model koji je u tom trenutku vladajući model. A sa druge strane da li je svaka vrsta estetizacije zapravo skrivanje istine o nekom događaju?

A onda se postavlja i slučaj Omarske koji je rudnik iz doba socijalizma, pa je 1992. transformisan u logor, da bi zatim bez ikakvog sećanja na to bio privatizovan kao deo multinacionalne kompanije Arcelor Mittal, čiji je jedan od vlasnika Lakshmi Mittal jedan od najbogatijih ljudi u svetu. On drži 49% celokupnog evropskog metala, bavi se gvoždjem i čelikom. Ta kompanija se bavi čelikom i sada u Londonu gradi jednu od najvećih skulptura koju radi Anish Kapoor koja treba da se pojavi za Olimpijadu, za čiju se izradu donosi čelik iz Omarske i još sa nekih mesta. Ono što je zanimljivo u Omarskoj je da jedan deo nije obeležen kao da je ikad bio logor, niti su iskopana sva tela ubijenih (700-1000 ljudi), a prošlo je više od 7000 ljudi kroz logor. Postoje mnoge masovne grobnice koje su otkrivene ali mnoge nisu. Jedno takvo mesto, sad je u službi nekog novog kapitala. Cela ta situacija tranzicije iz socijizma u kapitalizam preko rata, gde je rat sredstvo za pljačku društvenog vlasništva, jer se postavlja pitanje kako društveno vlasništvo privatizovati, to je užasno komplikovano i nemoguće na ovaj način na koji su privatizovana društvena vlasništva u istočnoj evropi. To je jedan jednostavniji proces od ovog. Taj slučaj sa Omarskom je vrlo zanimljiv jer ne priča samo o Jugoslaviji, već je to jedna globalna slika svih društava koja prolaze kroz ovakvu vrstu procesa, tranzicione pljačke, privatizacije. I četvrto lice Omarske bi bio "studio za snimanje filma" jer Srdjan Dragojević snima film na tom istom mestu koje transformiše u pejzaž Cerske bite, srpski pejzaž iz Prvog svetskog rata.

Sama ta ideja da izgradite jedan novi pejzaž na mestu zločina, gde su za potrebe filma izgradjena nova polja, gde treba da se fingira cela Cerska bitka, gde još nisu izvadjena sva tela stradalih. Zapravo postavlja pitanje uloge umetnosti. Da li ona skriva ili otkriva? Koja je njena funkcija u kom momentu? Ja sam onda otvorila javnu raspravu da sam zainteresovana da radim sa ljudima iz raznih oblasti, studentima. To je sada jedna samoobrazovna institucija, grupa od 8-9 ljudi, ja jesam deo toga, ali kao urednica projekta. To se dosta razgranalo i postoji već dve godine. Trenutno se bavimo nečim što se zove "forenzička arhitektura", jer ti ljudi koji su bili nekada u logoru i njihove porodice, imaju mogućnost da dodju tamo dva sata u toku godine kada se rudnik otvara i "oni se sećaju". I imaju samo jedni druge kojima pričaju. Tu sad ne dolazi ni neka druga etnička grupa osim te koja je bila tu zatvorena, a to su Hrvati i Muslimani. To se sad nalazi na teritoriji R. Srpske.

GM: Koliko vaša grupa ima fizički pristup tamo? Da li odlazite na lice mesta da biste se bavili istraživanjem ili radite na osnovu dokumentacije?

MT: Mi se ne bavimo samo istraživanjem. Mi se bavimo nečim što se zove "produkcija znanja" oko nečega što je "počinjeno znanje". Pre smo ulazili tamo, a onda pošto smo se intenzivno bavili time, sada možemo i mi da udjemo samo kao i žrtve na dan 6. avgusta na dva sata. Puno ljudi se zainteresovalo za to, dvadeset ljudi je došlo sa Goldsmiths-a baš PhD studenti i pokušali smo ali nismo uspeali da udjemo. U grupi imamo i ljude koji su nekadašnji logoraši.

GM: Ko su onda ljudi koji vam ne dozvoljavaju pristup? Multinacionalna kompanija čelika ili vlast Republike Srpske?

MT: To je zanimljiva sprega kapitala takve jedne kompanije i lokalnih vlasti. I to sprega ultranacionalističkih snaga, jer u kompaniji rade samo Srbi. To je zapravo priča o tome kako logor i dalje funkcioniše na jedan drugi način. Kompanija ne dozvoljava ulazak, ali bi oni i dopustili kada lokalna vlast ne bi imala ništa protiv. I kada kompanija dodje u sukob sa lokalnom vlašću zbog poreza onda moraju potpuno da slušaju lokalnu vlast. Oni kao kompanija imaju svoje interese i ako ih mi napadnemo u Engleskoj recimo, oni su u sukobu interesa svoje kompanije da ne vode politiku nego biznis, a da pri tome ne vode politiku lokalne vlasti. Ali imaju konstatan pritisak i to ne od etničke grupe bosnjačke, nego od raznih ljudi kojima je stalo da razumeju šta se tu dogodilo.

GM: Da li je ovom projektu prethodio projekat *Studije Jugoslavije u Srebrenici*?

MT: Jeste, na temi reasocijacije. To je jedan forenzički performans gde su pozvani svi forenzičari koji učestvuju u reasocijaciji identiteta onih koji su ubijeni u genocidu. Pošto su premeštane

grobnice, ta tela su u celom pejzažu Bosne, ona su svuda rasprostrta. Tako da jedno telo nije na jednom mestu, ima slučajeva gde je jedno telo na 15 mesta. Skupiti jedan slučaj i izvršiti retifikaciju ostataka ubijenih je užasno komplikovan proces koji je forenziku doveo na jako sofisticiran stadij, što ju je učinilo globalno upotrebljivom. Ono što se dogodilo nakon Srebrenice je da ljudsko svedočenje postaje nerelevantno. Ono što je relevantno su forenzičke i naučne analize i dokazi koji idu kroz proces forenzičke analize. To je promenilo ceo svet. Danas se većina kriminalističkih serija zasnivaju samo na forenzičkim analizama. To se vidi kad se gleda kroz entertainment i pop kulturu. Međutim u samom sudu se dogodio taj preokret, koji je promenio sam način vladanja, i način na koji funkcioniše i na koji je strukturirana sama država. Potpuno se promenilo pravo, jer ljudski govor više nema ono mesto koje je imao krajem prošlog veka. Tačno ta 1995. godina kada se jako razvija forenzika preko Srebrenice, i s toga se vidi zašto je ona toliko teška i koliki je to zločin baš u načinu na koji se razvila forenzika. Mi smo pozvali forenzicare da rekonstruišu jedan identitet. Onda smo otvorili pitanje kakve su konsekvence takvog načina rada na ljude, na sve nas. Gde je onda ljudski govor, sećanje, kako se konstituiše istina? Preko nauke koja je neutralna? A nauka nije neutralna, ona je u službi neke politike. Politički i etički diskurs vlada i naukom.

GM: Šta je umetnički proizvod čitavog tog istraživanja? Tekst? Video dokumentacija?

MT: To je sam događaj, rekonstrukcija jednog identiteta u društvu koje negira genocid u potpunosti. Gde se preko iskaza ljudi i njihovog rada rekonstruiše nečiji identitet. Mi smo to kao performans videli, koji je uključivao diskusiju. Kao krajnji proizvod proizveli smo novinu. To je pokušaj da se proizvede "teorija genocida". Ako se vratim na *xy* jer ovo nije mnogo različito od toga, ta nemačka serija *xy ungelöst* koja je bila polazište rada, nastala je krajem 60ih i početkom 70ih, to je bio prvi momenat kada je država svoje interne poslove objavila javno i pozvala javnost da učestvuje u rašavanju zločina. To su one kontakt emisije gde rekonstruišete zločin i pokažete dokaze i pozovete ljude da li nešto prepoznaju. To je početak tog forenzičkog rada. Ono što je tu zanimljivo to je momenat u kome kažete da pravo na naraciju o nekom zločinu ima uvek država, sud uopšte, oni imaju pravo da sagrađe priču i da nešto proglase zločinom. A šta se dešava onda kada ja 1989. imam problem, vidim da je počeo rat, a vidim da niko o tome ne govori. Taj ko ima pravo da proglasi da je nešto zločin i ko ima pravo da sagrađi naraciju oko nekog zločina, taj ima prava na život ljudi, taj ima pravo da mobiliše ljude i da ih šalje u odbranu zemlje. Da li ja kao umetnica, u umetničkom polju, mogu da uzmem to pravo da vidim koji mehanizmi upravljaju našim životima? Kroz to da možda ja imam pravo da nešto proglasim zločinom. Ne radi se ovde o optuživanju, nego o mehanizmima u sistemu u kojem mi funkcionišemo. I koliko to onda određuje i naš umetnički rad? Ne u smislu da se bavimo tom temom, već da to određuje način na koji ćemo izlagati, gde ćemo izlagati, koje će institucije finansirati naš rad, zašto će one to raditi, da li ćemo mi pristati sa njima da saradjujemo, da li ćemo voditi našu politiku u odnosu na to, da li će naš rad zapravo da misli tu situaciju ili će da se prepusti pa će da kaže: "Jao ovi su mi naudili, a ovi nisu", ili će da se suoči sa tom situacijom baš na način da kaže: "Ajde da ja analiziram te mehanizme i preuzmem odgovornost da nešto proglasim zločinom".

GM: Koliko milsite da zapad i svetske fondacije uslovljavaju srpskog umetnika da se bavi takvim temama, a koliko je to zapravo lični izbor umetnika?

MT: Rekla sam vam da je Grupa Spomenik prvi put počela da postoji kad je ova država imala takav zahtev. Mislim da je jako važno da se ta pitanja misle u ovoj sredini. Vi živite u Španiji, pa nećete valjda pristajati na sve, nego ćete problematizovati situaciju u kojoj ste. Zadatak umetnika je da ruši konsenzus i da dovodi u pitanje situaciju u kojoj se nalazi. To pitanje da li se to od nas očekuje je užasno nebitno. Mislim da je jako bitno da sam umetnik problematizuje situaciju u kojoj se nalazi, a ne da gleda da li neko tamo od njega to očekuje ili ne. Jer to što se od njega očekuje, to se očekuje jako kratko i to je nebitno. Ta očekivanja su uvek diktirana nekim drugim stvarima, kao npr. kreiranjem Evropskog novog identiteta.

9.22 ENTREVISTA Nº 22 REALIZADA A LA ARTISTA **MARINA ABRAMOVIĆ**, POR CORREO ELECTRÓNICO, 24 DE SEPTIEMBRE DE 2008.

GM: Kao internacionalnom umetniku kakva je vaša veza sa srpskim poreklom (korenima)? Da li mislite da je umetnik “gradjanin sveta” i da je svejedno gde se rodio i odakle dolazi, ili naprotiv mislite da nema autentične umetnosti koja nije inspirisana zemljom-domovinom, i intimnom spoznajom stvari koje učimo i koje nas okružuju u detinjstvu?

MA: Svaki umetnik ima različito mišljenje i način rada. Ja mislim da umetnost nema granica i da je umetnik slobodan da u svom radu izrazi svoje ideje i da one budu dostupne celom svetu. Umetnik bilo gde da živi i radi uvek u sebi nosi sećanje na svoje poreklo i to se može čitati u njegovom delu.

GM: Kako ste vi doživeli poslednji rat na prostorima bivše Jugoslavije? I kako je to uticalo na vas rad? (zašto se bavite osećanjem stida u performansu *Balkan Barok*?) Da li mislite da umetničko stvaralaštvo može promeniti način razmišljanja ljudi, izneti na videlo skrivene teme, izlečiti rane?

MA: Umetnost ne može izmeniti svet ali može da podigne svest ljudi i to može da utiče na njihov stav prema ratu i ubijanju. Dalai Lama kaže: “Jedino onda kada možemo da oprostimo, možemo da zaustavimo ubijanje”.

(Što se tiče *Balkan Baroka* molim Vas pogledajte moje knjige. O tome dosta govorim i ne želim da se ponavljam.)

GM: Kako objašnjavate činjenicu da na srpskom jeziku ne postoji ni jedna publikacija o vašem tridesetpetogodišnjem opusu niti da ste ikada imali retrospektivnu izložbu u zemlji? Kako vidite srpsko društvo i srpsku savremenu umetnost danas?

MA: To nije moj problem što nema mojih prevedenih knjiga i što nema moje retrospektive. To pitanje treba postaviti ljudima koji se bave kulturom u našoj zemlji a ne meni. Ja ne živim 35 godina u našoj zemlji i nemam dobar uvid o savremenoj umetnosti kod nas da bih kompetentno mogla o tome da govorim.

9.23 LETRA DEL POEMA DE RAMBO AMADEUS

Folk je narod
turbo je sistem ubrizgavanja goriva
pod pritiskom u cilindar motora
sa unutrašnjim sagorijevanjem

Turbo folk je gorenje naroda
svako pospješivanje tog sagorijevanja
je turbo folk, razbuktavanje najnižih strasti
kod homo sapiensa

Muzika je miljenica svih muza
harmonija svih umjetnosti
turbo folk nije muzika
turbo folk je miljenica masa
kakofonija svih ukusa i mirisa

ja sam mu dao ime

Alkohol je turbo folk
koka-kola je turbo folk
pečenje na raznju je turbo folk
porno-šopovi su turbo folk
nacionalizam je turbo folk
rejv-parti je turbo folk
etno-džez je turbo folk

Folk je narod
turbo je sistem ubrizgavanja goriva
pod pritiskom u cilindar motora
sa unutrašnjim sagorijevanjem
ja nisam izmislio turbo folk
ja sam mu dao ime

Adolf Hitler je turbo folk
trgovina ljudskim organima je turbo folk
kriminalci su turbo folk
marlboro je turbo folk
silikoni su turbo folk
kokain je turbo folk
džipovi sa niskoprofilnim felnama su turbo folk

Sistem ubrizgavanja goriva pod pritiskom
u cilindar motora sa unutrašnjim sagorijevanjem

Turbo folk je gorenje naroda
svako pospješivanje tog sagorijevanja
je turbo folk, razbuktavanje najnižih strasti
kod homo sapiensa
ja nisam izmislio turbo folk
ja sam mu dao ime

Glasački listić koji omogućuje svakoj budali
da ga ispravno popuni je turbo folk
tetoviranje, pirsing i bodiart su turbo folk
auto-otpadi su turbo folk
seks-trefiking je turbo folk

Registracije sa malim
ili okruglim brojevima su turbo folk
Mek Donald je turbofolk
kladionice su turbo folk
pržionice kafe su turbo folk
zlato i drago kamenje su turbo folk

Evrovizija je turbo folk
hipermarketi su turbo folk
stadioni su turbo folk

sapunske serije su turbo folk
modni kreatori su turbo folk
politički marketing je turbo folk
Ja nisam izmislio turbo folk
ja sam mu dao ime.

9.24 FRAGMENTO DE LA ENTREVISTA CON MILICA TOMIĆ EN INTERNET REVISTA *MLADI REPORTER*, REALIZADA POR SLOBODAN STOJIČIĆ, SIN TÍTULO; SECCIÓN CULTURAL, NOVIEMBRE DE 2009.

MT: Otkud pevačica koja peva o “raspuklom srcu” u mom radu koji preispituje odnos globalnog i lokalnog? Sam performans, se sastojao od nastupa Dragane Mirković u pratnji igrčke grupe New Beat Street i predstavlja novu vrstu *ready made*-a, odnosno industrijskog objekta pop kulture. Performans je održan u prostoru gde su bili izloženi radovi izložbe *Du bist die Welt*. Tema je bila: koji su to specifični, autentični oblici odraza globalnih trendova u različitim lokalnim kontekstima. Odnosno kako u ovom mom slučaju Srbija učestvuje i reaguje na globalne trendove. Smatrala sam da je u to vreme turbo-folk bio idealan primer jednog takvog odnosa. Bina i prostor na kojoj su se pojavili izvodjači bila je organizovana kao deo izložbe, kao instalacija, a Dragana Mirković je na početku nastupa izjavila: “Ovo je savremena umetnost”. Draganu Mirković sam izabrala za svoj rad jer je ona u tom momentu bila jedna od najvećih zvezda turbo-folka za koju ne smemo da zaboravimo da je pre, za vreme ratova u ex-Yu kao i početkom 2000. bila među najvećima u tom žanru. Važan aspekt tog rada odnosio se na činjenicu da se performans odigrao u Beču gde 150.000 ex-Jugoslovena predstavlja značajnu manjinsku populaciju u Austriji. Ova manjinska zajednica je potpuno nevidljiva u odnosu na austrijsku javnost, vode život koji ne učestvuje u austrijskoj zajednici, imaju svoju štampu, lokale, klubove itd, oni su jednom rečju isključeni. Nastupom Dragane Mirković na internacionalnoj izložbi savremene umetnosti, u instituciji visoke kulture, učinjen je prodor u dva pravca. Kao prvo, “gastarbajteri” su prvi put bili direktno pozvani i prisutni u austrijskoj javnosti na izložbi internacionalne umetničke scene, dok se njihov predstavnik prvi put pojavio na austrijskoj nacionalnoj televiziji, kao i u ustanovi “visoke kulture” dok je, s druge strane, savremena umetnost po prvi put ušla u njihove redove, i napravila prodor u njihov milje. Pitate me da li sam imala predrasude... emotivno i iracionalno, možda, ali sama odluka da se upustim u rad sa turbo-folk muzikom koja je u ovoj sredini omražena i u “elitnim krugovima” prezrena kao muzički žanr, za mene je bila svesna odluka da i sebe i svoju zajednicu suočim sa svim što nosi jedna ovakva odluka. Ja nisam intelektualka, ja sam umetnica. Ja se ne bavim društvenom kritikom, omiljenim žanrom intelektualaca, odnosno “elitnih krugova”. Ja sam samo intervenisala u prostoru tabua, i to u okviru umetničkog rada. A ono što sam naučila radeći na ovom radu jeste to da je turbo-folk jedno od imena za srpsku traumu, a s obzirom da je danas ovaj muzički žanr sveprisutan u većini republika bivše Jugoslavije, očigledno da je simptom celog regiona.

9.25 ENTREVISTA CON DRAGANA MIRKOVIĆ EN EL SEMANARIO *VREME* Nº 546, REALIZADA POR N. GRUJIČIĆ, TÍTULO: *DRAGANA MIRKOVIĆ: HE RECIBIDO OVACIONES*; SECCIÓN CULTURAL, 21 DE JUNIO DE 2001, BELGRADO

Dragana Mirković: doživela sam prave ovacije

VREME: Muzika kojom se vi inače bavite ne smešta se često u kontekst umetničkih galerija i performansa.

DRAGANA MIRKOVIĆ: Teoretski, to je tako. Ali nije prvi put da naizgled nemoguće stvari praksa učini mogućim. U ovom slučaju ne da je ispalo moguće, nego izuzetno dobro i zanimljivo.

VREME: Kakva je bila struktura publike i kakve su bile reakcije na vaš nastup?

DRAGANA MIRKOVIĆ: Na mom nastupu bilo je i nešto sasvim malo moje standardne publike, ali to i nije bila namera celog projekta. Uglavnom su bili prisutni ljudi koji se bave ili koje interesuje savremena umetnost. I meni lično bilo je mnogo zanimljivije da nastupim pred ljudima koji za mene nikad nisu ni čuli niti su me videli. U tom smislu, pretpostavljala sam da ću im se malo dopasti, jer muzika kojom se ja bavim, dakle moderna narodna muzika, od svega što dolazi iz Jugoslavije ipak najviše može da privuče njihovu pažnju. Za razliku od naše narodne muzike, pop-rok muziku oni već imaju, i to verovatno bolju nego što je imamo mi. Ali, i pored sveg mog očekivanja, takve reakcije i takvi komplimenti od ljudi koji nisu Jugosloveni za mene su bili više nego iznenađujući – doživela sam prave ovacije. Milica je bila prezadovoljna i presrećna. Uopšte, način na koji su me ljudi ovde dočekali i kako su se odnosili prema meni je nešto što u svojoj zemlji verovatno nikada neću doživeti, što je tužna činjenica. Ispoštovali su me kao da im je u najmanju ruku došla Madona ili bilo koja zvezda iz njihovog sveta koja zaslužuje poštovanje. Direktorka festivala me je najavila kao jednu od najvećih zvezda koje je ona upoznala, i rekla da je izuzetno zadovoljna što jedna takva zvezda gostuje na njihovom festivalu.

VREME: Da li ste svoje učešće na jednoj takvoj manifestaciji shvatili kao ulazak folk kulture, prema kojoj se u Jugoslaviji neguje negativan odnos, u tzv. visoku umetnost?

DRAGANA MIRKOVIĆ: Ovde sigurno da. Ali, uopšte ne sumnjam kakve su bile reakcije kod nas. Poznato je da su naši ljudi skeptični i skloni da unapred i pre nego što nešto vide to odbace. U Jugoslaviji su sve vrednosti pomerene, kako u muzici tako i u svim drugim strukturama, i treba da prodje puno vremena da bi stvari došle na svoje mesto, i da bi se uspostavio normalan sistem vrednosti. Odnos prema narodnoj muzici kod nas, iako ne mogu da opravdam, mogu da razumem. Postoji puno ljudi kojima tu nije mesto i koji narodnu muziku spuštaju na najniži mogući nivo. Ali ne možete zbog pojedinaca ceo jedan muzički žanr bacati u korpu. To se tako ne radi. I u narodnoj muzici postoje ljudi koji i te kako zaslužuju sve poštovanje, i čiji rad treba naučiti ceniti.

9.26 ENTREVISTA CON MILICA TOMIĆ EN INTERNET REVISTA *DNEVNIK*, REALIZADA POR BOBAN STOJANOVIĆ, TÍTULO: *MILICA TOMIĆ – VREME NEPRESTANOG ISPITIVANJA* (EL TIEMPO DE PRUEBA CONSTANTE); SECCIÓN CULTURAL, 13 DE DICIEMBRE DE 2010, BELGRADO

MILICA TOMIĆ – Vreme neprestanog ispitivanja

BS: Jedini zadatak umetnika je da svako stanje stvari, svaku okolnost, permanentno dovodi u pitanje. To je veoma bolno. Umetnici mogu vrlo lagodno da žive u sistemu kulturne industrije, sistemu koji uključuje i hiljadu drugih sistema. Međutim, umetnik mora da pronadje temu i formu koja će kompleksne društvene odnose učiniti transparentnim i dovesti ih u pitanje.

Često se postavlja pitanje zašto se umetnici bave odredjenim temama na odredjeni način. Da li se temelj tvojih umetničkih istraživanja može mapirati u odrastanju u umetničkoj porodici?

MT: Moji roditelji su bili glumci. Oboje su glumu doživljavali kao intelektualni angažman, međutim, ispostaviće se tokom života potpuno suprotstavljenih stavova. Moj otac, Mića Tomić, bio

je predratni levičar, treća generacija nadrealista, beogradski skojevac koji nikada nije ušao u Partiju. Celog života se družio i saradjivao sa levo orijentisanim intelektualcima, neki od njih su bili i na vlasti, ali nikada nije želeo da bude deo administrativnog aparata umetnosti. Osnovao je udruženje slobodnih filmskih radnika kada je krajem pedesetih dao otkaz i napustio pozorišni ansambl Savremenog pozorišta (danas Pozorišta na Crvenom krstu). Razlog njegovog odlaska iz pozorišta bila je zabrana pozorišne predstave *Čekajući Godoa*. Tada je osnovao i prvu samostalnu pozorišnu grupu—Grupu A. Njegov život, njegova interesovanja i angažman razumela sam tek nakon njegove smrti, kada sam nasledila malu ali pažljivo selektovanu biblioteku. Čitajući te knjige, taj samo njegov izbor, shvatila sam da je neprestano tragao za “prostorom” u kome je bilo moguće nezavisno stvaralaštvo i da je zbog toga sve vreme bio u političkim konfliktima, kojih ja tada nisam bila svesna.

Sa druge strane, kakva je ličnost bila moja majka Marija Milutinović, razumela sam nakon što sam napravila video *Portret moje majke*. Shvatila sam da je njena lična i umetnička biografija koincidirala sa velikim lomovima u SFRJ. Na primer, ona je igrala Joneskove komade kasnih pedesetih na izrazito modernistički način, bila je predvodnica avangardnog modernizma, u vreme kada je država bila ideološki formatirana prema modernističkoj ideologiji. Medjutim, mnogo pre no što je postalo vidljivo (početkom sedamdesetih) da je socijalistički sistem počeo sa raspadom, ona je pokazala interesovanje za jogu i antropozofiju. Osamdesetih je napustila Jugoslovensko dramsko pozorište i duboko se posvetila pravoslavlju hrišćanstvu. Dakle, sve bitne promene u njenom životu koincidirale su sa promenama državne ideologije.

BS: Kako je izgledao period tvog studiranja tokom osamdesetih koje su bile prilično reakcionarne u odnosu na dve prethodne dekade?

MT: Važna novost koja se pojavila tokom školovanja generacije umetnika kojoj sam pripadala bila je pojava konceptualne umetnosti. Medjutim, ova novina je zaobišla obrazovni sistem Beogradske likovne akademije koju sam studirala. Jedina prilika da se tadašnji studenti Akademije susretnu sa savremenim umetničkim praksama bio je Studentski kulturni centar. Medjutim, i on je početkom osamdesetih (tokom mojih studija) postao reaktivan i konzervativan na polju umetnosti. Dok je globalna umetnička scena uvodila konceptualni način mišljenja kao novi pristup slici, kod nas je povratak slici značio povratak Vizantiji i anahronizmu. Novi talas, koji se danas smatra zlatnim događajem savremenih produkcija u mnogim medijima, nakon zaista fascinantnog i emancipatorskog početka, postao je (nažalost) mesto reprodukcije, uglavnom revizionističkih i retrogradnih ideologija. Da smo tada, kao generacija, umeli da čitamo ideologiju znali bismo šta će se desiti devedesetih.

Moja generacija nije imala kontakt sa realnošću jer smo odrastali u zemlji u kojoj su političke prakse bile visoko kontrolisane, gde je ignorisanje politike bio generacijski način bavljenja politikom. Bilo mi je veoma teško da shvatim šta se dešava izvan mog ličnog prostora. Tada nisam shvatala da je moj privatni prostor ideološki konstruisan i politički instrumentalizovan. Dugo sam verovala da politici nije mesto u umetnosti i privatnom životu.

BS: Tvoj rad je prožet pitanjima identiteta, njegovim utvrđivanjem i destabilizacijom. Kako su ratne i haotične devedesete uticale na tvoj rad i šta danas uočavaš kao nasledje ovog perioda?

MT: Pojava Slobodana Miloševića je ključni momenat u mom životu. Jednog dana, ubrzo nakon što se pojavio na političkoj sceni, na zidu stana u kome sam tada živela naišla sam zakačen njegov govor. S obzirom na to da je osoba koja ga je zakačila, do tog momenta bila duboko apolitična, postala sam svesna da je Milošević drugo ime za politiku koja se u tom trenutku valjala ulicama. Postala sam svesna da se politika uvukla u naše živote i da je postala deo naših najprivatnijih, najličnijih odluka.

Osamdeset devete sam saznala da je na Kosovu ubijeno trideset troje ljudi. Tokom tri dana demonstracija. Istovremeno, u Beogradu se slavilo, pevale su rok grupe, proslavljao se Dvadeset i

osmi mart, danas nepoznat i zaboravljeni praznik, dan novog Ustava Srbije, upravo onog koji je ukinuo autonomije pokrajina i bio prvi akt secesionizma. Informacija o ubistvu ovih ljudi nikada nije objavljena u srpskim medijima. Nije objavljeno ni da su u akciji učestvovala vojska i policija. Smatram da je taj, javnom mnjenju Srbije i danas nepoznati događaj, bio preloman, da je označio kraj federativne Jugoslavije. Mene interesuju “skriveni” (politički) događaji koji su odlučujući i koji formiraju društvene veze. Mislim da je središte naših sadašnjih odnosa i društvenih veza genocid u Srebrenici i etničko čišćenje u Bosni tokom devedesetih. To je najveća javna tajna koju uspešno sakrivamo od samih sebe.

Nažalost, nakon ratova, danas živimo u stanju dubokog poricanja svega što se desilo. U suprotnom, umeli bismo da se nosimo sa problemima koji nas neposredno muče, kao na primer tranzicija i verovatno bismo našli način kako da koristimo društvene resurse, ali danas tu mentalnu snagu koristimo za poricanje onoga što se u ratovima dešavalo.

BS: Proučavala si fenomen turbo folka. Šta je u okviru njega bilo posebno intrigantno za tebe kao umetnicu?

MT: Fenomenom turbo folka počela sam da se bavim kada sam primetila da je nakon promena, petog oktobra, potpuno isključen, a da se privatno, u lokalima, diskotekama i dalje besomučno konzumira. Alternativna kulturna elita devedesetih, nakon što je došla na vlast dve hiljadite, označila je turbo folk kao najveću društvenu opasnost, dok je iz nekog razloga sve drugo ostalo isto: isti ljudi u Akademiji nauka, na fakultetima, u pozorištima. Smatram da je turbo folk utoliko zanimljiviji jer jasno pokazuje način na koji je konstruisan identitet devedesetih, onaj mračni identitet u koji smo svi, svako na svoj način, bili utopljeni. Tokom devedesetih u Srbiji je vladala velika netrpeljivost prema agresorskom Zapadu i muslimanskom Istoku, a turbo folk je upravo sublimirao ova dva elementa u jedan, zapravo aktom aproprijacije svojih najvećih imaginarnih neprijatelja učinio je da naši “najveći neprijatelji” postanu samo srce našeg identiteta. Takođe, primetila sam da je ženska populacija na paradoksalan način –iznošenjem tela na tržište– doživela emancipaciju. Žena je postala subjekat: ona zaradjuje novac, kupuje automobile, donosi odluku da li želi da se uda i osnuje porodicu, da li će da rodi dete, da li želi i koliko želi da se školuje. Sve te odluke postale su deo javnosti i javnog života konstruisanog kroz medije. Žena je ponudila svoje novo globalizovano telo za konstrukciju “nove patrijarhalnosti” devedesetih, ali je kroz taj proces ona postala ekscesna, pristala je da odigra sve uloge za novi patrijarhat, ali se desila i njena subjektivacija: tamo gde je trebala da posluži stabilizaciji slike novog patrijarhata, ona ga je razorila.

Dok se sa jedne strane govorilo o folk pevačicama i njihovoj odgovornosti za propast društva tokom devedesetih, za saučestvovanje u militarizaciji društva, na televiziji, kao kontra-primer nove alternativne demokratske osvešćenosti, slavio se serijal filmova sa Merilin Monro koja je, svojevremeno, odevena u vojničku uniformu pevala američkim vojnicima u Koreji i slušala se muzika Maraje Keri koja je pevala trupama na Kosovu i u Avganistanu, a da niko nije video vezu izmedju rata i zabave, odnosno da je “turbo” samo periferna varijanta jedne dobro znane matrice.

BS: Ipak, činjenica je da je veliki broj tvojih kolega kao i građanski orijentisan sloj društva zauzeo kritičku distancu prema turbo folku?

MT: Kritička distanca obezbeđuje sigurno mesto onima koji kritikuju, ali ono što je zabrinjavajuće, to je da ova pozicija istovremeno još više štiti objekat svoje kritike. To nije uvek očigledno, ali pozicija kritičke distance iako sa jedne strane dovodi u pitanje objekt kritike, sa druge strane objekat kritike još jače utvrđuje svoje pozicije, dakle situacija, stanje i odnosi se ne menjaju. Kada iskorači sa sigurnog mesta i kada vidi da je kritička distanca veliki deo problema umetnik ostaje potpuno sam, i tada jedino ima šanse da napravi neki prodor. Umetnost i društveni aktivizam imaju jednu dodirnu tačku, a to je, mada svako na svoj način pomaže ljudima da shvate da nisu isporučeni situacijama čiji su naizgled večni zatočenici i da mala promena perspektive, samo jedan akt u pravom smeru, može da pokaže da je usred nemani/praznina, usred moći/nemoć. Pozicija

umetnika znači da je apsolutno odvojen od svega na svetu, da stoji goloruk, i da tek tada ima neku šansu.

BS: Kako da u tom neprestanom preispitivanju umetnik odredi svoj zadatak?

MT: Jedini zadatak umetnika je da svako stanje stvari, svaku okolnost, permanentno dovodi u pitanje. To je veoma bolno. Umetnici mogu vrlo lagodno da žive u sistemu kulturne industrije, sistemu koji uključuje i hiljadu drugih sistema. Medjutim, umetnik mora da pronadje temu i formu koja će kompleksne društvene odnose učiniti transparentnim i dovesti ih u pitanje.

9.27 *XY UNGELÖST – RECONSTRUCTION OF THE CRIME*, MILICA TOMIĆ – DECLARACIÓN DE ARTISTA

Xy ungelöst – Reconstruction of the Crime je video-performance, dvokanalna video instalacija koja je nastala i prvi put prikazana 1997. godine u Srbiji u okviru izložbe *Ubistvo*, na drugoj godišnjoj izložbi Centra za savremenu umetnost Beograd. Nakon ove izložbe stvorena je napetost dvostrukog anuliranja politike ovog rada: lokalnog prećutkivanja postojanja ovog rada i optužbi da je xy eksponent ideologije ljudskih prava, najbolji primer novoskovane sintagme Soros-realizma, najniži oblik umetničkog žanra: političke umetnosti; i s druge strane prikazivanje ovog rada u internacionalnom okviru brisao je lokalni politički kontekst u kome je rad nastao, postajući deo širih narativa (antropofagija, zone uznemirenja, holokaust, post-socijalistička društva, balkanski konflikti, itd.).

S obzirom da je rad van ovih ideoloških stigmata ostao nepročit i nevidljiv, mislim da je danas, 2008. godine nepohodno odgovoriti šta je politika rada *xy ungelöst – Reconstruction of the Crime* i šta ga čini političnim?

Ideja o ovom radu nastala je u vreme tromesečnih građanskih demonstracija, 1996/97. godine u Srbiji čiji je neposredni povod bio kradja glasova tadašnjeg režima na lokalnim izborima. Na jednoj od protestnih šetnji kroz Beograd, našu “šetnju građanske neposlušnosti” zaustavio je policijski kordon. Grupa demonstranata među kojima sam se nalazila odjednom je počela da uzvikuje policiji: “Šta radite ovde?”, i da skandira: “Idite na Kosovo! Idite na Kosovo! Idite na Kosovo!”

Za mene je ovaj događaj bilo važno i zapravo prvo političko iskustvo. Moja pozicija u kojoj ja kao pojedinac stojim u grupi s kojom mislim da delim politički stav i s kojom delim odgovornost antagonizma sa tadašnjim režimom potpuno se menja u momentu kada čujem kako moji “istomišljenici” skandiraju: “Idite na Kosovo!”. Ja tada shvatam da su političke pozicije nas demonstranata različite, i da su verovatno mnogobrojne i da jednostavna podela na “za i protiv” ne znači više ništa. Čak je “moja” grupa, iako smo i dalje bili fizički sukobljeni sa policijskim kordonom, nakon skandiranja prešla na stranu režima. Imajući potrebu, upravo ovim povodom, da svoje mesto definišem politički, da specifikujem svoju poziciju unutar situacije demonstracija, nastao je ovaj rad.

xy govori o jednim drugim demonstracijama, pre početka ratova devedesetih, demonstracijama na Kosovu povodom promene Ustava iz 1974. godine, na dan 28. 03. 1989. godine, kada je počinjen masakr, ubistvo 33 građana albanske nacionalnosti, tada građana SFRJ. Na osnovu fotografija ubijenih građana rekonstruisala sam odeću žrtava i pozvala moje kolege, vršnjake, aktivne na kulturnoj sceni Beograda, učesnike demonstracija 1996-97. u Beogradu, da obuku odeću ubijenih sugrađjana i da stanu pred kamere i učestvovanjem u ovom radu definišu svoje mesto u odnosu na teror i politiku terora. Ja svoju ideju tada nisam diskutovala sa učesnicima, jer je moja namera bila da se momenat prepoznavanja, da ista politika stoji iza masakra iz 1989. godine, kao i iza policijskog terora nad demonstrantima 1996-97. godine, dogoditi na samoj izložbi, jer je patern

ovog rada preuzet od nemačke TV kontakt emisije *Aktenzeichen xy ungelöst* (xy nerešeni fajlovi). U ovoj participativnoj TV emisiji su rekonstruisani zločini, a gledaoci su pomagali u razrešenju zločina eventualnim prepoznavanjem situacije, predmeta ili počinioaca.

To da će moje kolege doći na otvaranje i videti “rekonstrukciju” ovog zločina, u kojoj i sami učestvuju u odeći žrtve, videla sam da nam se otvara mogućnost da politički definišemo pozicije koju zauzimamo kao umetnici, kulturni radnici i kao građani. Tu negde i leži odgovor šta je politika ovog rada. To nisu ni tema, masakr i teror koji se sprovodi nad građanima druge etničke grupe, ni kontekst u kome je ovaj rad nastao, građanske demonstracije u Beogradu 1996/7, odnosno politika i ideologija rata devedesetih u Srbiji, već način na koji je ovaj rad struktuiran, kreiranjem jedne jedinstvene političke pozicije, kao i veze koje ova pozicija uspostavlja. Da citiram filozofa iz Prištine Agona Hamzu: “Umetničko delo ne može da bude ništa drugo do političko. Zato i treba naglasiti da izvan polja politike umetnost i ne postoji. Umetnost mora biti projekt emancipacije a to je jedini način kako umetnost uopšte i postoji”.

9.27.1 Transkript javnog razgovor o radu Milice Tomić, *xy ungelöst* – rekonstrukcija zločina, Kuća legata, Beograd, 15. oktobar 2008

Branimir Stojanović: 2000te, nakon promene vlasti dešava se da je cela scena koja je do tada bila *undergound*, i živela tokom devedesetih izvan tokova zvaničnih institucija, odjednom se našla unutar prostora zvaničnih institucija. Dijaloge smo vodili u uskom krugu u institucijama koje su bile privremeno zauzimate za potrebe izložbi. Diskusije koje smo imali su bile u antagonizmu sa tadasnjim režimom. Nakon promena 2000. i zauzimanja institucija, Milica je osetila jednu vrstu nedostatka dijaloga. Organizovani su razgovori na kojima su participirali od umetnika, arhitekata, književnika, teoretičara itd. Rad *xy ungelöst* je zanimljiv zato što je otvorio jedan prostor iz koga se kristalisala scena savremene umetnosti devedesetih.

Milica Tomić: Rad je koncipiran u ovom obliku 1996-97. godine. Izveden je 1997. godine. Rešenje rada je usledilo povodom izložbe Centra za savremenu umetnost, to je bila godišnja izložba koja je imala nekoliko segmenata. Ja sam bila pozvana da učestvujem u jednoj od tih izložbi koja se zvala *Ubistvo*. Naziv rada *xy ungelöst* potiče od jedne nemačke TV emisije, koja se zvala *Aktenzeichen xy ungelöst* (Dokumenti xy nerešeni). Ta emisija je po prvi put na televiziji prikazivala zločine gde je uključivala publiku da pomogne da se taj zločin reši. Po prvi put su policija i država obaveštavali javnost o takvim događajima. Radilo se o kompletnoj rekonstrukciji zločina. Ja sam preuzela taj naslov i zločin o kome sam govorila u tom radu su bile demonstracije koje su se dogodile 29. marta 1989. godine na Kosovu. Trajale su tri dana, a bile su povodom promene ustava, gde je Kosovo izgubilo svoju autonomiju. Demonstracije su bile mirne, ali je policija i vojska poslata tamo da to spreči, i ubijeno je 33 ljudi. Za to sam saznala te iste godine kada se dogodilo. U *Mladini* je izašla informacija o tome. Tokom tih godina, nisam mogla da pronadjem formu i jezik da govorim o tome. Kada sam počela da spremam rad za izložbu *Ubistvo*, dobila sam dokumentaciju sa Kosova o 33 ubijenih ljudi, od prijatelja koji su imali njihove fotografije iz ličnih karti. Zahvaljujući tome sam rekonstruisala koliko sam mogla odeću žrtava. Zatim sam pozvala 33 mojih kolega, prijatelja, da učestvuju u radu i da obuku odeću tih žrtava. 1996. godine su bile demonstracije u Beogradu, na kojima učestvujem. U isto vreme dok razmišljam o radu koji pripremam za izložbu *Ubistvo*. U jednom momentu se sa grupom ljudi nalazim ispred policijskog kordona na demonstracijama, kada grupa demonstirana u kojoj stojim počinje da uzvikuje policiji: “Idite na Kosovo”. Ja u tom momentu imam osećaj da sa njima zajedno vičem, a uopšte ne izgovaram te reči, ali te reči dopiru iz moje grupe. Tada shvatam da naše političke pozicije ZA i PROTIV jesu kompleksnije od toga, i da moj stav u odnosu na ceo taj događaj nije samo za ili protiv nego postaje jedno politički definisano

mesto. Tada shvatam da između onoga što se izgovara i onoga što ja mislim postoje velike razlike. To je bio prvi put u životu da sam se ja politički odredila u odnosu na neku situaciju. Od tada više ne učestvujem na demonstracijama i počinjem da mislim o mom radu, ono što se jasno nameće je da, zločin o kojem želim da govorim, sada po prvi put mogu, jer odjednom postoji kontekst za to, a i moj jasan motiv zašto i kako. Rad je osmišljen tako da će ljudi koji učestvuju, prijatelji, biti ti koji će doći na izložbu i koji će imati odnos u odnosu na rad, da će se stvoriti komunikacija u odnosu na taj događaj ubistva 33 ljudi, koji nikada u Srbiji nije javno objavljen. To je ujedno bio i poziv mojim kolegama da se odredimo u odnosu na jednu situaciju, koja je sad naša demonstracija, i koja nas stavlja u istu situaciju u kojoj su 1989. bili Albanci. Na ovaj način sam uspela da sve ovo formulišem tek sada 2008, nakon zatvaranja izložbe albanskih umetnika u Galeriji Kontekst. Sada su konačno odnosi postali transparentniji, i omogućili mi jasan pogled na taj rad *xy ungelöst*. Mnogi učesnici rada nisu znali u kom se kontekstu pojavljuju, i nikada ranije nismo o tome razgovarali.

Jelica Radovanović, učesnica u radu: Kada smo učestvovali u radu, a u kontekstu izložbe *Ubistvo*, bilo je olakšanje baviti se tim temama, bili smo srećni da postoji prostor gde je to dopušteno. U tom smislu to presvlačenje garderove žrtava, je bilo poput jedne vesele žurke. A sam kontekst u kome se sve dešavalo je već davao obojenje, svi smo znali s obzirom da se radi o Soros fondaciji, koje su političke dimenzije svega. Bilo je oslobadjajuće da može da se govori o tome, jer u to vreme je bilo teško naći se u bilo kom kontekstu. Prosto nismo imali kontakt sa javnim prostorom u kome je moglo da se participira, odjedanput 30-40 ljudi počinje da komunicira. Kada se taj rad pojavio, ja sam imala jaku emotivnu reakciju na njega, ne u smislu očajanja i užasa, već olakšanja. Motala sam po glavi koji je ključ tog rada, jer su ljudi masovno tako reagovali. Važno u tom radu je što je jako dobro slikan, što ti u njemu dobro izgledaš, ima neke čarolije. Ja sam detektovala prostor sa koga rad radi kao “Bajku o razumnoj instanci”. Svih tih godina smo bili suočeni sa smrću, nasiljem, događaji su se kotrljali potpuno nerazumno i haotično, i suočeni smo bili sa tim da ne postoji ni jedna instanca razuma koja će to da spreči. Ti se zapravo u tvom radu pojavljuješ kao takvo neko biće, koje zatvorenih očiju vidi, oseća, pulsira, govori, daje dimenziju ubistvu Albanaca, ili bilo kom drugom ubistvu koje se masovno oko nas dešavalo.

Milica Tomić: Za mene je taj masakr bio ključ svih ostalih masakara. To je bio prvi put da je nasilje izvršeno nad idejom jugoslovenske države.

Jelica Radovanović: Do 1996. se već toliko toga desilo da je zločin postao normalan. Tim radom sam bila uhvaćena u zamku bajke, da neka razumna instanca postoji. Rad ne radi na banalnom nivou političkog pamfleta, on te prosto podsvesno vezuje.

Vida Knežević, kritičar: Kako je javnost reagovala na izložbu, kakva je bila medijska reakcija, kakva je bila reakcija na umetničkoj sceni tada?

Milica Tomić: Jelica je tu sa jedne strane u pravu, taj rad je dobro primljen, u našem krugu na otvaranju. Gde se cela stvar i završavala kao i sada u ostalom. Bio je jedan jedini intervju koji je izašao u *Našoj borbi*, nigde se nije javno govorilo o tome niti se igde pisalo. Ne samo o mom, nego uopšte o radovima. Ti razgovori o umetničkom delu su i nastali kao potreba da se ima neki *feed back*. Kasnije se dešavalo da sam imala jako negativan stav ljudi na taj rad, i to baš od mojih kolega. Meni je u vezi ovog rada bitno da kažem da on nije političan zato što je njegova tema politička, ili zato što je radjen u kontekstu 90ih, već zato što sam ja definisala svoju političku poziciju. U tom kontestu se stvara situacija koja čini ovaj rad političkim. Onog momenta kada je ovaj rad premešten u jedan drugi kontekst, na internacionalnu scenu, on gubi ovu vrstu politike koju ovde ima. On je bio namenjen upravo tom oslobadjajućem momentu. Kada govorimo o politici rada, ja se pitam da li može da postoji politika rada, van konkretne situacije u kojoj nastaje? Na internacionalnim izložbama se smatralo da je to političan rad jer se upravo bavi tom temom. Niti umetnik ima prilike da na izložbama objasni kako je rad nastao, koja je politika rad, kome se on u

stvari obraća. Na izložbi u Njujorku, gripa Jevreja je prepoznala ovaj rad kao priču o Holokaustu, ne pročitavši ništa osim naslova. A kad je izlagan u Švedskoj, oni su to doživeli kao igru bacanja u sneg.

Publika: Da li biste rekli da je taj rad doživeo istu sudbinu kao i zločin o kome govorite? Budući da i sam zločin nikada nije javno objavljen i da se o njemu govorilo o uskom krugu ljudi, rekli ste da je oko rada takodje postojao muk, pa i sama političnost rada postoji samo u trenutku u kome se rad dešava, i da sve što se dalje dešava više nije taj trenutak.

Milica Tomić: Politika rada nije da se govori ono o čemu inače ne sme da se priča. Politika tog rada je da 1996, učestvujem u vrlo sličnim demonstracijama, (opet se desila krađa, ovog puta glasova a ne autonomije). Tu sam u grupi ljudi za koje mislim da se bore za istu stvar, protiv sistema koji svoje građane ugrožava ili ubija. Iz ove perspektiva mi se čini zanimljiv prostor, između onoga što grupa izgovara i onoga što bih ja rekla, kao prostor da politički definišeš svoju poziciju, sam u odnosu na situaciju u kojoj si se našao. Da samom sebi pojasniš poziciju o kojoj govoriš. Samo je to politika tog rada. U drugom kontekstu ovde, ovaj rad je nazvan “Soros realizmom” ili nekom profilerskom umetnošću. To je za mene bilo zanimljivo kao anuliranje politike tog rada. A onda pak na internacionalnoj sceni dobija sasvim druga tumačenja. Da li je uopšte moguće predstaviti politiku nekog rada u okviru izložbi.

Publika: Sem ako bi se organizovao ispred svakog rada razgovor, nije moguće. Ovaj rad drugim mehanizmima deluje na posmatrača. Za mene je zanimljivo pitanje, zašto si izabrala tu strategiju govora?

Branimir Stojanović: Jasno se vidi u načinu snimanja da naglo zumiranje kamere simbolizuje pucanje. Ovaj rad se sastoji od jednog datuma i 33 osobe koje se pojavljuju, potpuno je apolitičan kao takav, svojom vizuelnošću. On nema nikave provokativne stvari. Nema pucanja, nema krvi. Godinama posle toga si po novinama ocrnjivana kao politički vrlo problematična osoba koja radi takve radove. Tvoj rad sam po sebi nije imao ništa što je bilo eksplicitno. Ja do tada nisam čuo za tih 33 ubijenih Albanaca. Činjenica da je u našoj bivšoj zemlji 33 ljudi ubijeno a da je to potpuno zataškano, sama ta činjenica je 7 godina kasnije kada si napravila rad, bila užasno bolna stvar o kojoj nije trebalo da se priča. Gde sad i o Kosovu da pričamo pogotovu sa strane ubijenih Albanaca. Ja sam čuo vezano za tvoje ime priče: “A to je ona što je pravila nešto tamo o mrtvim Albancima”, od svih naših problema ti se baviš Albancima. Šteta što se mnogo više umetnika nije bavilo takvim temama, meni je to bio ventil da učestvujem u tvom radu, o ljudima za koje nikada nisam čuo da su ih ubili, a ubijeni su tu na 300km od mene.

Milica Tomić: Sa stanovišta Soros fonda ovaj rad nikada nije bio nešto što je reprezentativno i čime su oni bili zadovoljni, niti nešto što je podržavalo njihovu politiku.

Soros je uložio ogroman novac u te tri izložbe, i to čini veliku produkcionu razliku u odnosu na sve što se drugo događalo. Čim si pozvan na takvu izložbu značilo je imati novac za produkciju. To je stvorilo velike produkcione razlike među samim umetnicima.

9.27.2 Transcripción de la conversación pública sobre la obra *xy ungelöst* – reconstrucción del crimen, abierta para el público, celebrada en Kuća legata, en Belgrado, el 15 de octubre del año 2008, (Transcripción realizada por la doctoranda y traducida al español por la misma)

Jelica Radovanović: Cuando hemos participado en la exposición Asesinato, realmente era un alivio

hacer frente a estas cuestiones. Nos alegramos de que hubiera un espacio en el que estuviera permitido hacer esto. En este sentido, el hecho de vestir las vestimentas de las víctimas parecía una fiesta alegre. El contexto en que todo sucedió estaba determinado; todos sabíamos que se trataba de la Fundación Soros. Sabíamos que se trataba de un arte con dimensión política. Realmente, era liberador, poder hablar de esto, porque en ese momento era difícil encontrarse en cualquier contexto. Simplemente, no tuvimos oportunidad de encontrar un espacio público en el que pudieran participar treinta o cuarenta personas a la vez. Cuando apareció el trabajo, tuve una reacción emotiva muy grande hacia el mismo; no en el sentido de desesperación y miedo, sino de alivio. Me intrigaba, buscaba la clave del trabajo, porque la gente reaccionó en masa de este modo. Lo importante de este trabajo es que está muy bien pensado, tiene un hechizo. Yo he reconocido el espacio en que el trabajo actúa como “el cuento de hadas acerca de una instancia justa”. Todos estos años vivimos la amenaza de la muerte y la violencia. Los acontecimientos se sucedían de un modo totalmente irracional y caótico. Nos teníamos que enfrentar con el hecho de que no existía ni un solo caso en que la razón pudiese impedir el terror. El ser que aparece en el trabajo, el que ve con los ojos cerrados, siente, palpita, habla, está dando una dimensión debidamente grave al asesinato de los albaneses, o a cualquier otro asesinato en masa que ocurriera en torno a nosotros. Realmente, era liberador.

Milica Tomić: Para mí, esta masacre era la clave de todas las otras masacres. Esta era la primera vez que la violencia se encarnaba sobre la idea del Estado yugoslavo.

Jelica Radovanović: Hasta el año 1996, ya habían ocurrido tantas cosas, que el crimen se empezaba a ver como algo normal. El trabajo funcionaba como una trampa de un cuento de hadas, descubriendo que existe una instancia razonable. El trabajo no estaba construido sobre un nivel banal de panfletos políticos, al contrario, los vinculaba de un modo inconsciente.

Vida Knežević, crítica de arte: ¿De qué modo ha reaccionado el público a la exposición? ¿Cómo han reaccionado los medios de comunicación? ¿Cual era la respuesta del mundo artístico en ese momento?

Milica Tomić: Jelica tiene razón, el trabajo fue bien recibido en nuestro círculo, en la inauguración. Y aquí termina todo. La única entrevista se publicó en *Nasa Borba*. Del trabajo no se ha hablado o escrito en ninguna parte. No solamente de mi trabajo, tampoco de los trabajos de otros autores. Estas conversaciones sobre la obra artística surgieron como una necesidad de tener algo de retroalimentación. Posteriormente, he notado una aversión de la gente hacia este trabajo, sobre todo de parte de mis colegas. Para mí, es de suma importancia aclarar que este trabajo no es político, aunque su tema sea político o, porque sea el producto de los acontecimientos de los años noventa, sino porque con él, he logrado definir mi voluntad política. En este contexto se crea una situación que hace que este trabajo sea político. El momento en que este trabajo se transfiere a un contexto diferente, en el entorno internacional, pierde el sentido político que tiene aquí, en Yugoslavia. Fue diseñado sólo para este momento de absolución. Cuando se está hablando de la idea política del trabajo, me pregunto si puede existir una política del trabajo fuera de una situación específica en la que se ha concebido. En las exposiciones internacionales, se ha pensado que se trata de un trabajo político, porque están tratando precisamente esta temática. El artista ni siquiera tiene la oportunidad de explicar el modo en que fue creado el trabajo, cuál es su concepto, ni tampoco a quién realmente está dirigido. Durante la exposición en Nueva York, un grupo de judíos ha reconocido este trabajo como una historia sobre el Holocausto. Claro, solamente han leído el título. Y cuando se exhibió en Suecia, ellos lo vieron como un juego de tirarse sobre la nieve.

Milica Tomić: El sentido del trabajo no es hablar de lo que normalmente no está permitido hablar. Su razón es que en el año 1996 participé en una manifestación similar (de nuevo se había producido un hurto a la ciudadanía, pero esta vez de los votos, y no de la autonomía). Estoy con el grupo de personas, pensando que estamos luchando por la misma causa, contra de un sistema que amenaza y

asesina a los ciudadanos. Desde esta perspectiva, me parece un espacio interesante entre lo que el grupo está reclamando y lo que yo pedía. Un espacio para definir mi posición política, sola, frente a los acontecimientos en que me encontré. Para aclararme a mí misma la situación en que me había encontrado. Solamente esto puede ser la política de este trabajo. En otro contexto, aquí, este trabajo lo han llamado “Soros Realismo” o un tipo de arte especulativo. Esto me parecía como la anulación del sentido de este trabajo. Posteriormente, en las exposiciones internacionales recibí interpretaciones diferentes. ¿Es posible presentar la idea de un trabajo de un modo comprensible en las exposiciones?

Los visitantes: No es posible, solamente si se organiza una presentación enfrente de cada trabajo. Este trabajo actúa con un mecanismo diferente sobre el espectador. ¿A mí me interesa saber por qué has elegido esta estrategia de lenguaje?

Branimir Stojanović (filósofo y psicoanalista): Se puede ver claramente que una utilización abrupta del zoom simboliza los disparos. Esta obra consta de una fecha y de treinta y tres personas que aparecen. Es absolutamente apolítico como tal, con su visualidad. No tiene nada de provocativo. No hay disparos, no hay sangre. Durante años después de su aparición, los medios te han definido como una persona políticamente peligrosa y problemática por haber creado este trabajo. Tu obra no tenía nada que por sí mismo fuese explícito. Hasta entonces, nunca había oído hablar de ellos, treinta y tres albaneses asesinados. El hecho de que, en nuestra patria histórica, treinta y tres personas perdieran la vida ha sido encubierto completamente. Este hecho por sí solo bastaba. Es que siete años después de haber creado la obra, este suceso era una cosa terriblemente dolorosa de la cual no se podía hablar. Qué sentido tiene hablar ahora de Kosovo, particularmente de parte de los albaneses asesinados. He oído historias sobre ti que se reflejan en comentarios como: “ah, esa artista que hace cosas sobre los albaneses muertos”; de todos los problemas que tenemos, tú eliges hablar de los albaneses. Es una pena que no hubiera más artistas que se dedicaran a estos temas. Para mí era una válvula de escape poder participar en tu trabajo. Una obra que habla de gente de la que nunca había oído que murieran de ese modo. Que fueron asesinados tan cerca de nosotros, a una distancia de sólo trescientos kilómetros.

Milica Tomić: En cuanto al Fondo de Soros, este trabajo nunca fue para ellos algo presentable o algo que les satisficiera. Tampoco algo que seguía su política. Soros ha invertido una enorme cantidad de dinero en estas tres exposiciones; y, esto es la diferencia de producción. En cuanto uno estaba invitado a realizar una exposición de este tipo, significaba tener el dinero para producir. Por esta razón se ha creado una gran diferencia entre los propios artistas.

9.28 CRONOLOGÍA

1987

24 de abril: Concentración popular serbia en Kosovo Polje. El presidente del comité central de la unión comunista de Serbia Slobodan Milošević por los conflictos en Kosovo y la intervención policial frente a 15.000 personas pronuncia la legendaria frase “A nadie le está permitido pegaros”.

- Manifestaciones anti albanesas en Belgrado y Kosovo.

23 de septiembre: Octava Sesión del Partido Comunista Serbio. El jefe del partido en Belgrado, Dragiša Pavlović, es forzado a dimitir. Milošević, se hace con el control.

12 de diciembre: Ivan Stambolić, presidente de la República Serbia y mentor de Milošević, es destituido.

1988

19 de mayo: La revista eslovena *Mladina* denuncia la amenaza de un golpe militar para acabar con la política democratizadora en Eslovenia.

19 de noviembre: Manifestaciones de serbios en apoyo de la política de Milošević; respecto a Kosovo al tiempo que serbios y montenegrinos siguen abandonando la provincia.

1989

20–27 de febrero: Huelga de los mineros en Kosovo. Belgrado envía fuerzas antidisturbios. Manifestación en Belgrado contra las concesiones realizadas a los mineros. Se concentran más de un millón de serbios en Belgrado para protestar por la situación de los serbios en Kosovo.

16 de marzo: Ante Marković es nombrado primer ministro, con un programa de ‘nuevo socialismo’ y que busca la transición a una economía de mercado.

28 de marzo: la Asamblea de Serbia aprueba una reforma de la Constitución republicana que reduce drásticamente las autonomías de Kosovo y Vojvodina, incluidas todas las competencias económicas, policiales y educativas, las cuales volvieron a la administración central.

6 de mayo: Slobodan Milošević es elegido para el puesto de presidente de la República Socialista de Serbia.

28 de junio: El nacionalismo serbio celebra con gran pompa el 600 aniversario de la batalla de Kosovo. Aproximadamente un millón de personas se reúne en el Campo del Gazim están en Kosovo Polje.

27 de septiembre: Se adoptan enmiendas a la Constitución de Eslovenia, iniciando así el proceso de secesión de Eslovenia.

Cultura y Arte

Junio–octubre: *La 15ta Bienal Yugoslava (RFSY) de los Jóvenes Artistas* en el Museo de Arte Moderno de Rijeka, Croacia.

1 julio-1 agosto: Se celebra la última exposición del arte Yugoslavo: *Los Documentos Yugoslavos '89* en el Centro Olímpico Skenderija, Sarajevo, Bosnia-Herzegovina.

1990

20–22 de enero: Ruptura en el XIV Congreso de la Liga de los Comunistas. Las delegaciones eslovenas y croata, que abogan por una mayor liberalización, abandonan las negociaciones.

24 de enero: Manifestaciones en pueblos y ciudades de Kosovo contra el estado de emergencia en Kosovo.

8 de abril: El comunista reformador Milan Kučan vence en las primeras elecciones libres celebradas en Eslovenia.

22 abril–6 mayo: Elecciones en Croacia vence el HDZ de Franjo Tudjman, que es nombrado presidente.

26 de julio: La asamblea serbia suspende el gobierno y el parlamento de Kosovo.

2 de julio: El parlamento de Liubliana declara la soberanía de Eslovenia. Los diputados albaneses del parlamento de Kosovo proclaman la igualdad de Kosovo con las otras repúblicas, tres días después son revocados por la Asamblea serbia.

2 de septiembre: Los serbios de la Krajina proclaman su República Autónoma.

7 de septiembre: Kosovo promulga su Constitución por la que se convierte en la séptima república de la Federación. No es reconocida como tal.

3 de octubre: Eslovenia y Croacia proponen un modelo confederado que es rechazado por Serbia.

18 de noviembre: Elecciones en Bosnia-Herzegovina. Triunfo de los partidos nacionalistas, el más votado el SDA de Alija Izetbegović.

22 de diciembre: Croacia aprueba una nueva Constitución en la que proclama su soberanía.

9 y 23 de diciembre: Elecciones en Serbia y Montenegro en las que ganan los ex comunistas por mayoría.

23 de diciembre: Referéndum por la independencia en Eslovenia, aprobada por amplia mayoría.

Cultura y Arte:

16–31 de enero: Exposición de los Jóvenes escultores belgradeses en la Galería ULUS, Belgrado.

Enero: Se funda el Grupo Škart (Dragan Perić y Djordje Balzamović). El estudio experimental del Škart nace el estudio gráfico abandonado de la Facultad de Arquitectura en Belgrado.

Junio–septiembre: La Bienal de Venecia, Pabellón de Yugoslavia (comisario Zoran Gavrić, artista Filo Filipović).

1991

22 de febrero: El Parlamento Europeo proclama la resolución de demanda al Gobierno serbio que cese la represión en Kosovo.

23 de febrero: Vojislav Šešelj funda el Partido Radical Serbio.

26 de febrero: Los serbios de Krajina anuncian su separación de Croacia y su anexión a Serbia.

9 de marzo: Gran manifestación de la oposición en Belgrado contra Milošević; y la manipulación de la RTS, que se salda con dos muertos.

21 de marzo: Reunión de los seis presidentes de las repúblicas para buscar una solución a la crisis.

25 de marzo: Reunión secreta de Franjo Tudjman y Slobodan Milošević, en Karadjordjevo.

29–31 de marzo: Comienzan los enfrentamientos armados en Croacia entre unidades militares serbias de Krajina y la policía croata.

2 de mayo: Graves enfrentamientos en Borovo Selo (Croacia) entre policías croatas y milicianos serbios.

12 de mayo: Segundo referéndum en la Krajina croata ratificando su anexión a Serbia.

15 de mayo: Los miembros serbios de la presidencia federal boicotean el nombramiento del croata Stipe Mesić.

19 de mayo: Croacia aprueba en referéndum su independencia.

23 de junio: La CEE decide en Luxemburgo no reconocer la independencia de Eslovenia y Croacia.

25 de junio: El Gobierno federal ordena a la policía y el Ejército Federal controlar las fronteras del Estado.

25 de junio: Eslovenia y Croacia declaran oficialmente su independencia.

5 de julio: Los Doce aprueban el embargo de armas y la congelación de la ayuda financiera a Yugoslavia.

7 de julio: Tras la firma de los acuerdos de Brioni el JNA se retira de Eslovenia después de apenas diez días de combates y unos 70 muertos, la mayoría reclutas del Ejército Federal.

- Comienza la guerra en Croacia.

25 de septiembre: La ONU decreta el embargo de armas a Yugoslavia.

1 de octubre: La armada yugoslava bloquea los puertos croatas y comienza el cerco a Dubrovnik.

8 de octubre: Eslovenia y Croacia ratifican su independencia tras el fin de la moratoria.

8 de noviembre: Los Doce aprueban sanciones económicas contra Yugoslavia por el bloqueo de Belgrado al proceso de paz.

23 de diciembre: Alemania reconoce oficialmente la independencia de Eslovenia y Croacia rompiendo el consenso en el seno de la CEE.

Cultura y Arte:

Abril: La exposición *Primeros veinte años de SKC* en Galería SKC, Belgrado.

Junio: *La 1ra Bienal de Cetinje*, Montenegro (comisario Pontus Hultén)

27 junio–30 de septiembre: La (última) *16ª Bienal Yugoslava (RFSY) de los Jóvenes Artistas* en el Museo de Arte Moderno de Rijeka, Croacia.

19 octubre–20 de noviembre: *El 32º Salón de Octubre* en el Pabellón Cvjeta Zuzorić, Belgrado.

Noviembre: Por la cancelación de una serie de exposiciones del extranjero y no aceptación de la situación cultural, el director del Museo de Arte Contemporáneo, Zoran Gacrić detiene el funcionamiento del museo.

Diciembre: La exposición retrospectiva de Milić de Mačva en el Museo Nacional de Belgrado.

-Apertura del Fondo para una Sociedad Abierta (SOROS) en Belgrado.

1992

24 de febrero: El Consejo de seguridad de la ONU anuncia el envío de 14.000 cascos azules para velar por la paz con el acuerdo de Zagreb y Belgrado.

29 de febrero: Musulmanes y croatas de Bosnia-Herzegovina votan en la primera jornada del referéndum -boicoteado por los serbios- a favor de la independencia.

29 febrero: Montenegro decide en referéndum mantenerse en Yugoslavia.

5–7 de abril: Gran manifestación en Sarajevo a favor de la paz. Los serbobosnios proclaman la República Serbia de Bosnia-Herzegovina.

27 de abril: Creación de la República Federal de Yugoslavia integrada por Montenegro y Serbia con Kosovo y Vojvodina.

24 de mayo: Dr. Ibrahim Rugova es elegido presidente de Kosovo.

30 de mayo: Dado el apoyo del Ejército Federal a las milicias serbias la ONU aprueba la resolución 757 que decreta el embargo comercial, aéreo y petrolífero sobre la República Federal de Yugoslavia (RFY).

15 de junio: Dobrica Ćosić es nombrado presidente de Yugoslavia (RFY).

2 de julio: Milan Panić elegido primer ministro de Yugoslavia (RFY).

26 de agosto: Conferencia internacional de paz en Londres.

18 de septiembre: Primeras discrepancias entre croatas y musulmanes bosnios respecto al futuro de la república, los primeros son partidarios de una Confederación de tres estados, los segundos de una Bosnia-Herzegovina unitaria.

22 de septiembre: La nueva Yugoslavia (RFY) es excluida de la ONU.

6 y 9 de octubre: La ONU crea una comisión para investigar los crímenes de guerra en la ex Yugoslavia y prohíbe a la aviación yugoslava sobrevolar el espacio aéreo bosnio.

15 de octubre: Seis mil cascos azules se despliegan en Bosnia-Herzegovina.

13 de noviembre: La inflación mensual es del 60 por ciento, la producción disminuye un 66 por ciento anual en RFY. Željko Ražnatović es candidato para diputado.

1 de diciembre: La Comisión de Derechos Humanos de Ginebra condena la política de “limpieza étnica” realizada por los serbios en Bosnia-Herzegovina y Croacia, empleando por primera vez el término genocidio.

14 de diciembre: El Fondo Monetario Internacional (FMI) suspende la membresía de RFY.

Cultura y Arte:

Enero: Se forma el Círculo belgradés, la asociación de los intelectuales independientes.

Febrero: Exposición *Privado-Publico* en Belgrado y Podgorica.

Junio - julio: Exposición *Una Image de la peinture actuelle de Belgrade* en el Palacio de la Comunidad Europea de Bruselas, comisario Ješa Denegri.

Septiembre: Cancelada Bienal de Cetinje.

Octubre: El ministro de Cultura despide al director del Museo de Arte Contemporáneo Zoran Gavrić, y nombra a Radoslav Trkulja.

19 de octubre–20 de noviembre: *El 33º Salón de Octubre* en el Pabellón Cvjeta Zuzorić, Belgrado.

24 de diciembre: El grupo Škart empieza con las acciones *Tristezas*.

1993

3–4 de enero: Serbios y musulmanes de Bosnia-Herzegovina rechazan el plan Vance-Owen que preveía la división de Bosnia-Herzegovina en diez provincias.

10 de febrero: Estados Unidos aprueba el plan Vance-Owen.

22 de febrero: La ONU aprueba la creación de un Tribunal Internacional para juzgar a los criminales de guerra.

17 de marzo: En Serbia por falta de combustible son abolidas 118 líneas de ferrocarril.

25 de marzo: Izetbegović presionado por la Comunidad Internacional acaba aceptando el plan Vance-Owen.

17 de abril: La ONU exige a los serbios el fin del asedio de Srebrenica y declara esta ciudad como “zona de seguridad”.

1–2 de mayo: Bajo la amenaza de una intervención militar occidental el líder de los serbios de Bosnia-Herzegovina, Radovan Karadžić, acepta el plan Vance-Owen, rechazado posteriormente en referéndum por los serbobosnios (15-16 de mayo).

6 de mayo: Además de Srebrenica, las ciudades de Sarajevo, Tuzla, Goražde, Bihać y Žepa son declaradas por la ONU “zonas de seguridad”.

1–3 de junio: Con los votos de los aliados de Milošević se destituye al presidente de Yugoslavia, Dobrica Ćosić. El principal líder de la oposición serbia, Vuk Drašković del Movimiento de Renovación serbia, y su esposa, Danica, son detenidos durante una manifestación contra el Gobierno, encarcelados y sometidos a malos tratos.

2 de agosto: La OTAN, con mandato de la ONU, amenaza con bombardear Serbia si los serbios no dejan de bombardear Sarajevo y no retiran el armamento pesado de las colinas que rodean la ciudad.

19 de diciembre: Victoria del partido Socialista de Milošević que le permitirá formar un nuevo gobierno.

Cultura y Arte:

Marzo: Grupo Škart continúa las acciones *Tristezas* en Belgrado.

Abril: *Naturally, Nature – Art in Central Europe*, Ernst Museum en Budapest, comisario yugoslavo Biljana Tomić.

15 y 16 de mayo: Led Art, *Arte congelado*, exposición en el camión-refrigerador en Belgrado.

Junio: la Bienal de Venecia, *La convivencia del arte*, comisario: Loran Hegyi.

Julio: *Urbazona*, Galería Dom omladine en Belgrado.

Agosto: Grupo Škart termina las acciones con *la Tristeza del campo potencial*, última del proyecto *Tristezas*.

Octubre–noviembre: *Principios de los noventa, La escena artística yugoslava*, Galería de Arte Contemporáneo en Novi Sad.

15 de octubre–15 de noviembre: *El 34º Salón de Octubre* en el Museo 25 de mayo de Belgrado.

16 de octubre: Led Art, Acción *Diluvio*, en la calle Zmaj Jova en Novi Sad.

Noviembre–diciembre: *El 12º Simposio Internacional de Escultura TERRA, Tierra – Cielo* en la Galería Contemporánea del Museo Nacional en Kikinda, comisaria Irina Subotić.

Noviembre: Grupo FIA, *L'impossible* - Calendarios para el 1994.

Diciembre: Se publica la revista de arte *New Moment*, Belgrado.

1994

Enero: La hiperinflación yugoslava destructiva está eliminando la moneda nacional - el dinar - de la economía. La emisión del dinar antiguo termina el 17 de enero y dentro de 7 días entra en circulación la nueva unidad monetaria -el nuevo dinar-. Se introdujo la convertibilidad interna del dinar y la emisión del nuevo dinar estaba cubierta por reservas en divisas del Banco Nacional de Yugoslavia.

19 de enero: RF de Yugoslavia y Croacia firman un tratado de buena vecindad en Ginebra.

7 de febrero: La OTAN da un ultimátum a los serbios de Bosnia-Herzegovina para levantar el asedio de Sarajevo y retirar el armamento pesado fuera de un radio de 20 km.

18 de marzo: Por el tratado de Washington musulmanes y croatas aprueban la creación de una confederación en Bosnia-Herzegovina, empujados por Estados Unidos. Nace así la Federación Bosnio Croata (FBC).

24 de marzo: La Liga de los Comunistas/Movimiento por Yugoslavia y una serie de pequeños partidos se unen para formar el JUL, con Mirjana Marković esposa de Milošević llevando las riendas.

26 de mayo: El grupo de contacto (Estados Unidos, Rusia, Inglaterra, Francia, Alemania e Italia) propone un nuevo plan, que atribuye el 51 por ciento del territorio a croatas y musulmanes y un 49 por ciento a los serbios de Bosnia-Herzegovina. Nueva ruptura de las negociaciones.

30–31 de mayo: Belgrado exige a los serbios de Bosnia-Herzegovina aceptar el plan de paz en un intento de ver levantadas las sanciones.

4 de agosto: Belgrado rompe relaciones con los serbobosnios.

24 de septiembre: La resolución 943 del Consejo de Seguridad, el Consejo suspende algunas restricciones contra la RF de Yugoslavia.

19 de noviembre: La resolución 958 del Consejo de Seguridad, aprueba el uso de ataques aéreos en Croacia además de Bosnia-Herzegovina, contra las fuerzas serbias.

1–4 de diciembre: Francia y Alemania buscan el apoyo de Milošević a un plan de paz en Bosnia-Herzegovina.

21 de diciembre: Se abre la autovía Belgrado-Zagreb, después de 3 años de interrupción.

Cultura y Arte:

22 enero–22 febrero: *EL mago de la ciencia, Nikola Tesla, luz-energía* en el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado.

Febrero: Marina Abramović rueda su película con Charles Atlas, y presenta sus proyectos en el teatro Bitef de Belgrado.

Marzo: Led Art, *La reconstrucción del crimen*.

Junio: *La Ira Bienal Yugoslava (RFY) de los Jóvenes Artistas* en el Centro para la Cultura Contemporánea Konkordija en Vršac.

Se funda el Centro para el Arte Contemporáneo de George Soros, en Belgrado.

Ministra de cultura Nada Popović-Perišić anuncia la lucha contra el *kitsch*.

Junio-agosto: Led Art, *¿Qué congelar? – ¿Qué descongelar?*, en cooperación con el semanario *Vreme*.

20 de agosto–23 de septiembre: *La 2ª Bienal de Cetinje. Saldo y perspectivas. Ver en la oscuridad* en Cetinje, comisarios Pontus Hulten, Andrej Jerofejev, Jean-Hubert Martin, etc.

Agosto–septiembre: *Los orígenes balcánicos de la pintura serbia del siglo XX* en el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado.

Agosto 1994–junio 1995: *Sobre las experiencias de la memoria* en el Museo Nacional de Belgrado.

16 de septiembre: Comienza sus emisiones la televisión *Pink* en Belgrado.

Septiembre-octubre: *Dibidon*, Belgrado en Liubliana, Liubliana.

14 de octubre–14 de noviembre: *El 35º Salón de Octubre* en el Museo 25 de mayo de Belgrado.

Diciembre: *Los 100 días de abierta comunicación cultural internacional* en la Galería SKC de Belgrado.

1995

29 de enero: La policía serbia detiene a 200 policías albaneses de Kosovo acusados de instigar a la secesión.

25–26 de mayo: Primeros bombardeos de la OTAN sobre posiciones serbias en Bosnia-Herzegovina y toma como rehenes de cascos azules por parte de los serbios.

11 de julio: Nuevas ofensivas serbias contra las zonas de seguridad. Srebrenica cae y se calcula en 8.000 el número de personas asesinadas y desaparecidas y Žepa, poco después.

4–6 de agosto: Croacia, reconquista la Krajina en operación Tormenta, se produce un nuevo éxodo de refugiados, unos 250.000 serbios de Croacia huyen hacia los territorios ocupados por los serbios o hacia Serbia.

28 de agosto: El segundo bombardeo del mercado Markale de Sarajevo provoca 37 víctimas.

30 de agosto: Aviones de la OTAN atacan posiciones serbobosnias en Bosnia-Herzegovina.

8 de septiembre: En Ginebra se sientan las bases para la resolución del conflicto en Bosnia-Herzegovina.

21 de noviembre: En la base militar de Dayton (Ohio) terminan las conversaciones definitivas, Bosnia-Herzegovina mantiene las fronteras internacionalmente reconocidas, pero queda dividida en dos entidades: la Federación Musulmana-Croata con el 51 por ciento del territorio, y la Republica Srpska, con el 49.

22 de noviembre: Se levantan las sanciones económicas a RF de Yugoslavia.

14 de diciembre: Los presidentes de Croacia, Serbia y Bosnia-Herzegovina, firman la paz de Dayton en París.

Cultura y Arte:

1 de enero: Se abre el Centro para la Descontaminación Cultural, Led Art realiza *la Primera Descontaminación* en el Pabellón Veljkovic en Belgrado.

19 de febrero: Casamiento de la estrella de *turbo-folk* Ceca Veličković y Željko Ražnatović-Arkan, denominada “la boda de la década”.

1–4 de Abril: *Contra-Dibidon, Liubliana en Belgrado* en Cinema Rex, Centro cultural de Belgrado, CZKD, Teatro Bitef, Galería ULUPUDS y KST.

11 de junio–15 de octubre: La 46ª Bienal de Venecia, el Pabellón de Yugoslavia (comisario Radoslav Trkulja, artista Miloš Šobajić).

8 de septiembre: Led Art, *Las Banderas* en CZKD Pabellón Veljković en Belgrado.

24 de octubre–7 de noviembre: *El 36º Salón de Octubre* en el Museo 25 de mayo de Belgrado.

2–15 de octubre: La 1ª Exposición Anual del Centro para el Arte Contemporáneo: *Las escenas de la mirada* en CZKD y Cinema Rex en Belgrado.

1996

19 de febrero: La guerrilla albanokosovar del ELK (Ejército de Liberación de Kosovo) reivindica una serie de atentados con bomba.

23 de febrero: Por la decisión de la Corte Suprema de Serbia deja de existir el Fondo Soros de Yugoslavia.

9 de marzo: Manifestación conjunta del Movimiento de Renovación Serbio (SPO), el Partido Democrático (DS) y la Alianza Cívica de Serbia (GSS),-que posteriormente crearán la coalición Zajedno- en Belgrado.

2 de abril: El Congreso de los EE. UU. acepta la resolución que condena el gobierno serbio por la supresión de libertad de prensa, la negación del derecho al trabajo de la Fundación Soros, impedimento del trabajo de partidos opositores y ONGs, con la advertencia que la eliminación de las sanciones depende del comportamiento del Belgrado oficial.

11 de junio: Otra vez se abre el Fondo para una Sociedad Abierta en Belgrado.

1 de octubre: La resolución 1074 del Consejo de Seguridad de la ONU, definitivamente quita las sanciones impuestas a la República Federal de Yugoslavia y República Srpska, hace cuatro años, cuatro meses y un día.

Noviembre–diciembre: Las autoridades serbias anulan las elecciones municipales en las que la oposición había obtenido la alcaldía de doce importantes ciudades, entre ellas Belgrado. Esta medida provoca una oleada de manifestaciones, lideradas por la coalición Zajedno y los estudiantes, que se prolongan durante tres meses hasta que el régimen reconoce los resultados electorales.

Cultura y Arte:

5–22 de abril: *Resumen* en el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado, comisario Jovan Despotović.

29 de abril: Acción urbana del grupo Magnet, *Faluserbia* en Belgrado.

Abril: *Las Tendencias de los años noventa: Hiatos del modernismo y postmodernismo* en Galería Zlatno Oko de Novi Sad (autor del concepto Miško Šuvaković).

17 de mayo: Led Art proclama *el Día Congelado*, en el CZKD en Belgrado.

6–8 junio: *Fuera del Caos*, en Museum moderner kunst Stiftung Ludwig en Viena (Autoras del proyecto Biljana Tomić y Dobrila Denegri).

7 de mayo: Se estrena la película *Geto – La vida secreta de la ciudad* (autores Mladen Matičević e Ivan Markov, producida por B92) en Cinema Rex en Belgrado.

5 de julio–5 de septiembre: *La 2ª Bienal Yugoslava de los Jóvenes Artistas* en el Centro para la Cultura Contemporánea Konkordija en Vršac.

28 de agosto–28 de septiembre: *El Simposio Internacional de Escultura – TERRA Kikinda* en la galería ULUS en Belgrado.

Agosto: Se funda el grupo Talent Factory (Vladimir Perić, Dejan Momčilović y Vlastimir Polić).

Septiembre: *La 3ª Bienal de Cetinje*, Montenegro en Plavi dvorac, Vladin dom en Cetinje.

La Escena Belgradesa a mediados de los noventa: Los Aspectos de una Nueva Generación en el SKC y Zlatno oko EN Novi Sad (Autor del proyecto Stevan Vuković).

19 de octubre–19 de noviembre: *El 37º Salón de Octubre* en el Museo 25 de mayo de Belgrado.

Noviembre – diciembre: *Las figuras retóricas de los años noventa* en la Galería Dom omladine en Belgrado (comisarios Ješa Denegri y Miško Šuvaković).

10 de diciembre: Se cierran los teatros en Serbia en apoyo de las protestas de coalición Zajedno.

1997

Enero: El rector serbio de la Universidad de Priština resulta gravemente herido en un atentado con coche bomba reivindicado por el ELK.

Febrero: El régimen reconoce la victoria de Zajedno en las municipales.

21 de febrero: Dr. Zoran Djindjić se convierte en alcalde de Belgrado.

11 de abril: Es asesinado el Viceministro de Asuntos Interiores y Jefe del Departamento de Seguridad Pública de Serbia, Radosav Stojičić Badža.

30 de mayo: Milošević se reúne con la secretaria de Estado de los EE. UU. Madeleine Albright en Belgrado, el tema principal es la cooperación con el Tribunal Penal de La Haya.

15 de julio: Los diputados de la Asamblea Federal por votación secreta eligen a Milošević como presidente de la República Federal de Yugoslavia.

23 de julio: Milošević asume el cargo de presidente de la RFY.

1 de octubre: Nuevas manifestaciones de estudiantes albaneses en Kosovo reprimidas por la policía.

19 de octubre: Milo Djukanović es elegido presidente de Montenegro tras vencer al candidato pro-Milošević Momir Bulatović.

24 de octubre: El secretario general del JUL, Zoran Todorović - Kundak, es asesinado en Belgrado.

Cultura y Arte:

6–19 de enero: *Los críticos han elegido* en la galería KCB en Belgrado (comisarios Jovan Despotović, Svetlana Mladenov y Ljiljana Nikolić).

21 de enero: Led Art, Acción *Devolvámosles la imagen - Con el espejo al cordón* en las protestas en Belgrado.

11 de febrero: Led Art, Acción *El cinturón salvavidas del presidente* en Belgrado.

15 de abril–1 de mayo: La 2ª Exposición Anual del Centro para el Arte Contemporáneo: *Asesinato I* (comisarios Branislava Andjelković y Branislav Dimitrijević), *10 segundos antes del asesinato* (Dejan Sretenović), *Miedo* (Lidija Merenik), *Desire* (Branimir Stojanović).

Junio–septiembre: La 47ª Bienal de Venecia, Pabellón de Yugoslavia (comisario Branislav Sekulić, artista Vojo Stanić), en la exposición central *Pasado Presente Futuro* el comisario es Germano Celant. Marina Abramović obtiene el premio León de oro por su obra *Barroco balcánico*.

5–15 de junio: Exposición de los artistas de Kosovo: *Përtej* en el CZKD en Belgrado.

Septiembre: *La 3ª Bienal de Cetinje*, Montenegro, (segunda parte).

20 de octubre–20 de noviembre: *El 38º Salón de Octubre* en el Museo 25 de mayo de Belgrado.

1998

Febrero - marzo: Enfrentamientos en Kosovo entre el ELK y la policía serbia. Cerca de 2.000 víctimas y unos 250.000 desplazados.

22 de marzo: Ibrahim Rugova resulta reelegido en unas elecciones no reconocidas por Belgrado. En el nuevo “parlamento” la Liga Democrática de Kosovo (LDK) sigue siendo mayoritaria.

24 de marzo: Gobierno de coalición en Serbia con la unión de socialistas, radicales y el JUL.

23 de abril: El parlamento serbio rechaza un proyecto de referéndum sobre la posible participación extranjera para resolver la crisis de Kosovo, donde prosiguen los

enfrentamientos entre los independentistas albaneses y las fuerzas de seguridad yugoslavas.

15 de mayo: Reunión entre Milošević y Rugova, con la mediación del estadounidense Richard Holbrooke.

31 de mayo: Victoria de los liberales de Djukanović, opuestos a Milošević, en las elecciones municipales y legislativas de Montenegro.

5–13 de octubre: Milošević y Holbrooke llegan a un acuerdo para el fin de los combates en Kosovo, la retirada de las fuerzas serbias y el despliegue de 2.000 observadores no armados en la provincia.

16 de octubre: El ELK rechaza el acuerdo.

17–27 de octubre: Unos 10.000 policías serbios se retiran de Kosovo y la OTAN suspende su amenaza de bombardear.

Diciembre: Se reanudan los enfrentamientos en Kosovo.

Cultura y Arte:

5–18 de enero: Los 40 años del Centro Cultural de Belgrado. *Los Críticos han elegido* en KCB de Belgrado.

Febrero: Led Art, *Acción Serbia e incidente* en las calles de Niš.

10–31 de mayo: *La 1ª Exposición anual de artistas independientes, miembros de ULUS* en el Museo 25 de mayo en Belgrado.

Mayo: *Las formas transgresoras de los años noventa, la posmodernidad y el vanguardismo en los finales del siglo XX* en el Centro para la Cultura Contemporánea Konkordija en Vršac (autores del proyecto Ješa Denegri y Miško Šuvaković).

Grupo Škart, acción *Bonos adicionales para la supervivencia* en Belgrado, Graz, Estocolmo y Nueva York.

Led Art, acción *Reconstrucción del crimen* en Priština.

10 de julio–15 de agosto: *La 3ª Bienal Yugoslava (RFY) de los Jóvenes Artistas* en el Centro para la Cultura Contemporánea Konkordija en Vršac.

5 de octubre–4 de noviembre: *El 39º Salón de Octubre. Los gustos son diferentes* en el Museo 25 de mayo de Belgrado.

1999

5 de enero: El presidente estadounidense Bill Clinton prorroga las sanciones a Yugoslavia debido a la situación en Kosovo. En los últimos 6 meses suspendidas 877 transacciones entre Estados Unidos y RFY.

15 de enero: Aparecen los cadáveres de cuarenta y cinco albanokosovares en Račak, el ELK afirma que son civiles asesinados por los serbios, quienes defienden que se trata de un montaje.

6–23 de febrero: El grupo de contacto reúne en Rambouillet a representantes del Gobierno serbio y de los principales grupos albaneses, incluido el ELK. La negociación se cierra sin acuerdo, los serbios se niegan a aceptar la presencia de tropas de la OTAN en Kosovo, mientras que los albaneses exigen la autodeterminación de la provincia.

18 de marzo: Las conversaciones se reanudan en París. Los albaneses acaban firmando, los serbios no.

22 de marzo: Tras cumplirse el ultimátum dado por Holbrooke a Milošević, el secretario general de la OTAN, Javier Solana, da la orden de iniciar las operaciones aéreas contra Yugoslavia.

24 de marzo: Comienzan los bombardeos de la OTAN sobre Yugoslavia, tanto en las dos repúblicas de Serbia y Montenegro como en la provincia de Kosovo.

25 de marzo: Se produce la primera gran oleada de refugiados, 20.000 albanokosovares se dirigen a Macedonia.

28 de marzo: La Alianza lanza la segunda fase de la operación Fuerza Determinada. Es derribado el avión “invisible” de Estados Unidos.

1–26 de abril: La OTAN destruye tres puentes en Novi Sad, que se queda sin puentes. Bombardeado el centro de Aleksinac (17 muertos). Destruído un tren de pasajeros en Grdelica (decenas de muertos). La OTAN bombardea un convoy de refugiados albaneses en Djakovica (más de 70 muertos).

23 de abril: El edificio de la Radio Televisión Serbia en Belgrado es bombardeado (16 muertos).

Bombardeado el hospital Dragiša Mišović en Belgrado. Derrumbada la torre de Avala. Bombardeados la refinería en Novi Sad, la industria petroquímica en Pančevo, los edificios del Ministerio del Interior en Belgrado. En Priština quemado un autobús con 50 pasajeros.

3 de mayo: El edificio de la Televisión Novi Sad es bombardeado.

7 de mayo: Bombardeada la embajada china en Belgrado (tres periodistas chinos asesinados) y el hotel “Yugoslavia” en la misma tarde.

24 de mayo: El fiscal del Tribunal Penal de La Haya, Louise Arbour, acusa de crímenes contra la humanidad y violación de las leyes de guerra a Milošević y otros cuatro dirigentes yugoslavos.

28 de mayo: Tras entrevistarse con Chernomyrdin en Belgrado, Milošević se declara dispuesto a aceptar las condiciones del G-8 que llevarían al fin de los bombardeos.

2 de junio: Ahtisaari y Chernomyrdin presentan el plan que incluye el despliegue de una fuerza internacional en la provincia, la retirada de las fuerzas serbias y el retorno de los refugiados.

3 de junio: El plan es aceptado por el Parlamento serbio reunido en sesión extraordinaria.

9 de junio: La OTAN y el estado mayor yugoslavo llegan a un acuerdo: La Alianza suspenderá los bombardeos y las fuerzas serbias tendrán once días para abandonar Kosovo.

10 de junio: La OTAN interrumpe los bombardeos al tiempo que la ONU aprueba en su resolución 1244 proceder al despliegue de una administración civil, en Kosovo.

11 de junio: Tropas rusas, procedentes de Bosnia-Herzegovina, son las primeras en entrar en Kosovo.

12 de junio: La KFOR, con mandato del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, entra en Kosovo.

Julio: Mientras los refugiados albaneses vuelven a la provincia los serbios y la minoría gitana comienzan a sufrir represalias, más de 200.000 se ven obligados abandonar Kosovo.

3 de septiembre: El marco alemán se convierte en la moneda oficial de Kosovo.

5 de octubre: En Kosovo, los Estados Unidos construyen el "Camp Bondsteel", la base militar más grande después de la guerra de Vietnam. La base se extiende sobre 283 hectáreas.

Cultura y Arte:

4–17 de enero: *Los críticos han elegido* en la galería KCB en Belgrado.

12 de junio – 7 noviembre: La Bienal de Venecia, el Pabellón de Yugoslavia: *Todor & Terra III* (comisario Radoslav Trkulja).

Julio: *The Reality Check: Serbian Art during Wartime*, son dos proyectos de internet del Centro para el Arte Contemporáneo.

Octubre: Se funda la Escuela de Historia y Teoría del Arte del Centro para el Arte Contemporáneo de Belgrado (Fundación Soros).

6–31 de octubre: *El 40º Salón de Octubre* en el Pabellón Cvjeta Zuzorić, Belgrado.

16 de octubre–16 de enero 2000: *After the Wall– Art and Culture in Post-Communist Europe*, en Estocolmo (comisarios Bojana Pejić y David Elliot).

18 de diciembre–27 de febrero: *Aspectos / Posiciones, Los cincuenta años de Europa Central 1949-1999* en Museum moderner kunst stiftung Ludwig en Viena.

2000

15 de enero: Es asesinado en Belgrado Željko Ražnatović Arkan, antiguo líder paramilitar. Acusado de crímenes contra la humanidad por el Tribunal de la Haya.

14 de febrero: Ministros de la UE suspenden el embargo del tráfico aéreo internacional a Yugoslavia.

14 de abril: En la Plaza de la República en Belgrado se celebra una gran manifestación de la oposición, con más de cien mil participantes.

24 de septiembre: Primera vuelta de las elecciones presidenciales yugoslavas. Los sondeos anuncian el triunfo del candidato opositor, Vojislav Koštunica, frente a Slobodan Milošević.

27–29 de septiembre: La Comisión Electoral anuncia que es necesaria una segunda vuelta. La oposición se niega.

4 de octubre: El Tribunal Constitucional Federal anula las elecciones presidenciales yugoslavas. Comienza la revuelta popular. Huelga general en Serbia mientras se anuncia una gran marcha sobre Belgrado.

5 de octubre: Multitudinaria concentración en Belgrado, los manifestantes toman el Parlamento y el edificio de la Televisión. Ni la policía ni el Ejército intervienen. Koštunica comparece desde el balcón del Ayuntamiento de Belgrado y se proclama presidente de la “Serbia liberada”.

11 de noviembre: Elecciones en Bosnia-Herzegovina en las que triunfan una vez más los partidos nacionalistas que llevaron a la guerra. El SDS serbio vence con claridad en la República Srpska.

23 de diciembre: Elecciones legislativas en Serbia en las que vuelve a hacerse con el triunfo la coalición DOS. El antiguo líder de Zajedno y ex alcalde de Belgrado Zoran Djindjić se convierte en el nuevo presidente de Serbia.

Cultura y Arte:

4–23 de enero: *Los críticos han elegido 2000* en la galería KCB en Belgrado.

Abril: *Los días de las Artes Visuales yugoslavos* en Budapest.

9 de junio–1 de septiembre: *La selección de los noventa* en el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado.

8 de julio–31 de agosto: *La Bienal Yugoslava (RFY) de los Jóvenes Artistas* en el Centro para la Cultura Contemporánea Konkordija en Vršac.

25 de octubre–15 de noviembre: *El 41º Salón de Octubre* en el Pabellón Cvjeta Zuzorić, Belgrado.

20–23 de octubre: *Serbia 2000. Más de cien trabajos sobre la confusión, euforia y aislamiento!* en CZKD de Belgrado (autor del proyecto Nebojša Milikić).

Noviembre: Se publica la revista Remont Art Magazin.

19 de noviembre–17 de diciembre: *Dossier Serbia. La evaluación de la realidad de los noventa* en la Academia de arte en Berlín.

3–6 de diciembre: *Privado/Público/Hogar/Exilio* en Cinema Rex de Belgrado.

Diciembre – enero: *A pesar del bombardeo* en el Museo Nacional de Belgrado.

2001

19 de enero: Estados Unidos levanta las sanciones económicas impuestas a Yugoslavia, a fin de reanudar los lazos con el nuevo presidente yugoslavo, Vojislav Koštunica.

25 de enero: Elegido el nuevo gobierno encabezado por Zoran Djindjić.

30 de marzo: Slobodan Milošević es interrogado y queda en arresto domiciliario en su casa de Belgrado.

1 de abril: El juez ordena el ingreso de Milošević en prisión preventiva acusado de fraude fiscal y abuso de poder. EE.UU. y Europa piden su extradición a La Haya para que sea juzgado por el Tribunal Internacional por crímenes contra la humanidad.

8 de mayo: La República Federal de Yugoslavia se convierte en miembro de pleno derecho del Banco Mundial.

25 de mayo: En Viena rubricado un acuerdo sobre el reparto de los bienes de la ex Yugoslavia.

4 de junio: RFY pasó a ser miembro de la Corporación Financiera Internacional (CFI).

28 de junio: El ex presidente Slobodan Milošević es extraditado al Tribunal de La Haya.

30 de junio: Los hooligans y extremistas políticos impiden la marcha del Orgullo Gay en Belgrado.

24 de septiembre: RFY es readmitida en la Interpol.

2 de octubre: La Asamblea Nacional de Serbia adopta la Ley de Cooperación con el Tribunal de La Haya.

13 de noviembre: RFY es admitida como observador en el Movimiento de Países no Alineados.

17 de noviembre: Elecciones en Kosovo vence la Liga Democrática de Kosovo (LDK) de Ibrahim Rugova, ganando un 45,6 por ciento de los votos.

11 de diciembre: El Tribunal de La Haya decide celebrar dos juicios a Slobodan Milošević, uno por los crímenes contra la humanidad contra los albanokosovares, y otro, por crímenes contra la humanidad en Croacia y el genocidio y otros crímenes en Bosnia-Herzegovina.

Cultura y Arte:

4–21 de enero: *Los críticos han elegido* en la galería KCB en Belgrado (autora del proyecto Jasmina Čubrilo).

10–18 de marzo: Los artistas holandeses en Belgrado en Cinema Rex, Dom omladine y Club Underground en Belgrado.

24 de febrero–24 de mayo 2002: *Remont Review, La escena artística de los noventa* en la galería Remont en Belgrado.

25 de mayo: Led Art, *La reconstrucción del crimen – Los Balcanes/Serbia, performance* en la galería SKC en Belgrado.

Junio: Dra. Branislava Andjelković es nombrada nueva directora del Museo de Arte Contemporáneo, antigua directora del Centro para el Arte Contemporáneo (Fundación Soros)

10 de junio–4 de noviembre: La Bienal de Venecia, el Pabellón de Yugoslavia (comisario Petar Ćuković).

Julio: Primer número de la revista *Prelom* de la Escuela de Historia y Teoría del Arte.

1–28 de octubre: *El 42º Salón de Octubre* en el Pabellón Cvjeta Zuzorić en Belgrado.

20 de octubre–1 de diciembre: *Conversaciones*, Exposición internacional en el Museo de Arte Contemporáneo en Belgrado (autores del proyecto Branislava Andjelković, Branislav Dimitrijević y Dejan Sretenović).

2002

30 de enero: El ex Presidente yugoslavo Slobodan Milošević, defiende sus acciones frente al Tribunal de la Haya, y pide su inmediata liberación por considerar totalmente ilegales los procesos en su contra.

12 de febrero: Comienza el juicio a Milošević en la Haya, acusado de genocidio, crímenes contra la humanidad y crímenes de guerra en Kosovo, Croacia y Bosnia-Herzegovina.

14 de febrero: Milošević presenta diversos vídeos sobre presuntas "masacres" cometidas contra serbios en Kosovo en 1999 y la intervención militar de la OTAN. Además, denuncia la existencia de una campaña mediática internacional en contra de Yugoslavia.

15 de febrero: Milošević continúa su acusación contra la OTAN y a los países occidentales de utilizar "terroristas" albaneses para desestabilizar los Balcanes.

18 de febrero: Ante el Tribunal de la Haya comienza la presentación de pruebas en el juicio a Milošević.

26 de febrero: Ambas Cámaras del Parlamento yugoslavo aprueban la ley sobre los derechos de las minorías nacionales. Los romaníes obtienen estatus de minoría nacional.

8 de marzo: La Radio Televisión Serbia después de cuatro semanas suspende la emisión en directo del juicio a Milošević en La Haya.

22 de marzo: El Fondo Monetario Internacional (FMI) aprueba un préstamo de 800 millones de dólares a Yugoslavia.

10 de abril: El Parlamento aprueba la ley de cooperación con el Tribunal de la Haya, que implica la extradición de ciudadanos yugoslavos acusados de crímenes de guerra.

23 de abril: El ex presidente de la República Srpska, Radovan Karadžić, en una carta pública dice que no va a entregarse al Tribunal por considerarlo ilegal.

2 de mayo: El ex viceprimer ministro de Milošević, Nikola Šainović, acusado de crímenes de guerra en Kosovo y el serbobosnio Momcilo Gruban se entregan a La Haya.

3 de mayo: El presidente de Kosovo, Ibrahim Rugova, acusa a Milošević de haber querido destruir Kosovo "por medio de la violencia y la guerra", en su comparecencia ante el Tribunal Internacional.

9 de mayo: El Tribunal de Distrito de Belgrado ordena arrestar a diecisiete acusados por el Tribunal de la Haya.

15 de mayo: El ex presidente de la autoproclamada República Srpska de Kraina (RSK), Milan Martić, y el ex comandante de la Brigada de Guardia del Ejército yugoslavo, Milan Mrkšić, se entregan a La Haya.

21 de mayo: El Secretario de Estado norteamericano Colin Powell, anuncia que Estados Unidos decidió desbloquear la ayuda económica a Yugoslavia.

1 de junio: Los presidentes de Yugoslavia y Croacia, Vojislav Koštunica y Stipe Mesić, firman una declaración sobre los progresos en las relaciones de los dos países.

26 de septiembre: Se abre una segunda etapa de juicio, en la que Milošević responde a las acusaciones relacionadas con las guerras de Croacia y Bosnia. En su declaración el ex presidente declaró que “no hay pruebas de ningún genocidio” y que ha habido un “montaje sobre los campos de concentración”.

1 de octubre: El presidente croata, Stipe Mesic, acusa a Milošević de utilizar al ejército para crear una Gran Serbia, en un duro careo de acusaciones y desmentidos.

20 de octubre: En las elecciones parlamentarias en Montenegro coalición “Lista Democrática para el Montenegro europeo” de Milo Djukanović, gana la mayoría absoluta.

12 de noviembre: El proceso de la Haya se suspende por quinta vez, por problemas de salud de Milošević.

25 de noviembre: El presidente de Montenegro Milo Djukanović dimite del cargo. Un día más tarde el presidente interino de Montenegro, Filip Vujanović le confía el mandato para formar el nuevo Gobierno de Montenegro.

6 de diciembre: La Comisión Constitucional aprueba la Carta Constitucional de la Unión Estatal de Serbia y Montenegro.

- El ex líder de los serbios de Croacia Milan Babić testifica ante el Tribunal a cara descubierta contra Milošević.

11 de diciembre: Gobierno de Kosovo aprueba la Declaración que rechaza la Carta Constitucional de la Unión Estatal de Serbia y Montenegro como inaceptable e irrisoria, en cuyo preámbulo se menciona Kosovo como parte de Serbia.

16 de diciembre: La ex presidenta serbobosnia Biljana Plavšić acusa a Slobodan Milošević de planificar y ejecutar la “limpieza étnica” en Bosnia.

20 de diciembre: La fiscal de Tribunal de la Haya, Carla del Ponte, pide al Gobierno yugoslavo que entregue al presidente de Serbia, Milan Milunitović.

Cultura y Arte:

5 de octubre–1 de diciembre: *In Search of Balkania* en Neue Galerie Graz, Austria, (comisarios: Roger Conover, Eda Cufer, Peter Weibel).

Noviembre: El Gobierno de Serbia convoca el concurso para el diseño del monumento “a las víctimas de la Guerra y los defensores de la Patria 1990-1999”.

-Se forma el grupo Spomenik (Monumento), por los siguientes artistas y teóricos del arte: Damir Arsenijević, Ana Bežić, Jasmina Husanović, Pavle Levi, Jelena Petrović, Branimir Stojanović y Milica Tomić.

2003

4 de febrero: En la Asamblea Federal declarada oficialmente la Unión Estatal de Serbia y Montenegro.

21 de febrero: El intento de asesinato del primer ministro Zoran Djindjić en Belgrado.

24 de febrero: El líder serbio Vojislav Šešelj se entrega al Tribunal de La Haya para ser juzgado por crímenes de guerra.

12 de marzo: El primer ministro de Serbia, Zoran Djindjić, es asesinado frente a la sede del Ejecutivo en el centro de Belgrado. El Gobierno, a través de un comunicado, informa de que Milorad Luković Legija, un ex jefe de una unidad especial de la policía, está detrás del asesinato de Djindjić. Se declara el estado de emergencia, se cierran los cines y cancelan todos los eventos culturales y deportivos, bloquean la estación de autobuses, aeropuerto... Se declaran tres días de duelo.

17 de marzo: La viuda de Arkan, Svetlana Ražnatović Ceca, es arrestada bajo sospecha de las estrechas conexiones con los asesinos de Zoran Djindjić. Es liberada de la custodia el 15 de julio.

18 de marzo: El Parlamento Serbio elige a Zoran Živković como nuevo primer ministro.

25 de marzo: Policía serbia arresta al presunto asesino del primer ministro, Zvezdan Jovanović, subcomandante de la Unidad para Servicios Especiales (JSO).

28 de marzo: Es encontrado el cuerpo del ex presidente serbio Ivan Stambolić, desaparecido en Belgrado en agosto del 2000 cuando hacía deporte. La policía había detenido a los autores de su muerte, cuatro miembros de la Unidad de Operaciones Especiales “Boinas Rojas” (JSO) -desarticulada el martes tras ser acusada del atentado al primer ministro Zoran Djindjić-.

- Según fuentes en el gobierno de Serbia, Mirjana Marković había huido del país inmediatamente después del asesinato de Zoran Djindjić.

3 de abril: Serbia y Montenegro se convierten oficialmente en el 45 Estado miembro del Consejo de Europa.

7 de abril: Zvezdan Jovanović confiesa el asesinato de Zoran Djindjić.

9 de abril: En Belgrado comienza la cumbre del Proceso de Cooperación de Europa Sudoriental.

23 de mayo: George Soros dice en una reunión sobre la Europa Sudoriental en Atenas, que Kosovo no puede seguir siendo parte de Serbia y que es mucho mejor para todos aceptarlo tan pronto como sea posible.

26 de junio: Privatizado el resto de la propiedad de B92. Esta es la primera empresa de medios de comunicación privatizada a través de subasta pública.

4 de agosto: Philip Morris compra la industria de tabaco Niš, y BAT la industria del tabaco Vranje.

28 de diciembre: Las elecciones parlamentarias en Serbia.

Cultura y Arte:

16 de mayo–28 de septiembre: *Blood & Honey, The future is in the Balkans* en Essl Museum en Viena, Austria (comisario Harald Szeemann).

30 de agosto–23 de noviembre: *In the Gorges of the Balkans* en Kunsthalle Friedricianum en Kassel, Alemania (comisario René Block).

2004

3 de febrero: La directora del Centro para la Descontaminación Cultural, Borka Pavićević, es galardonada con el Premio de la Paz de Hiroshima. El Premio se dictamina desde 1990 cada dos años a las personas que a través de su trabajo en el campo de la cultura contribuyen al diálogo, el entendimiento y la paz en zonas de conflicto.

12 de marzo: El Centro para la Descontaminación Cultural promueve la identidad visual del Fondo Dr. Zoran Djindjić.

17–20 de marzo: Los violentos enfrentamientos en Kosovo: treinta y tres sucesos violentos registrados, en los que participaron unas cincuenta y una mil personas. Los hechos consisten fundamentalmente en ataques de individuos de etnia albanesa contra serbios de Kosovo y miembros de otros grupos minoritarios. Mueren diecinueve personas y más de novecientas cincuenta resultan heridas, y se destruyen propiedades a gran escala. Más de cuatro mil personas se verán obligadas a huir de su hogar.

Los incidentes comenzaron en la ciudad de Mitrovica, dividida en un enclave serbio en el norte y la población albanesa del sur, tras el descubrimiento de los cuerpos de dos niños de origen albanés que presuntamente murieron ahogados en un río tras ser perseguidos por un grupo de menores de origen serbio.

31 de marzo: Los Estados Unidos congelan la ayuda a Serbia por no cooperar con el Tribunal de la Haya.

2 de mayo: Milorad Luković Ulemek Legija, el primer acusado por el asesinato del primer ministro serbio Zoran Djindjić, el secuestro y la liquidación de Ivana Stambolić y el intento de asesinato de Vuk Drašković, se entrega a la policía frente a su casa en Belgrado.

9 de junio: En la Unión Europea está creciendo el desinterés por Serbia y Montenegro, y el proceso de su integración en la UE será muy lento, porque SCG tiene problemas fundamentales que debe enfrentar, dice un experto para el sudeste de Europa del Instituto de Viena para la economía internacional comparativa, Vladimir Gligorov.

27 de junio: El pro europeo Boris Tadić gana las elecciones presidenciales en Serbia.

31 de agosto: Slobodan Milošević comienza su defensa en la Tribunal de la Haya, acusando a Occidente de provocar el conflicto yugoslavo y luego nombrar a los serbios como los únicos culpables.

19 de septiembre: Celebradas las elecciones locales, así como las elecciones provinciales en Voivodina.

5 de octubre: Boris Tadić insta a los serbios de Kosovo para salir a las elecciones en Kosovo.

29 de diciembre: El príncipe Felipe junto a la princesa Letizia, inauguran el Instituto Cervantes de Belgrado.

Cultura y Arte:

Octubre: Es fundado el movimiento de ultra derecha “1389”.

2005

26 de enero: el Comisario europeo para la expansión, Olli Rehn, hace oficial el reconocimiento de las autoridades de la unión estatal de Serbia-Montenegro y de la República Serbia, respectivamente, y el contenido del *Estudio de realización*, con los detalles y fechas límites.

12 de abril: La Comisión Europea emite en Estrasburgo un estudio de factibilidad positiva para Serbia y Montenegro. De esta manera, se abre el proceso de negociaciones sobre un acuerdo de estabilización y asociación.

2 de junio: Del Ponte recuerda a Belgrado que deben ser capturados los antiguos líderes serbobosnios Radovan Karadžić y Ratko Mladić.

30 de junio: Por el decreto de George W. Bush se levantan las últimas sanciones a Belgrado, introducidas en la época de Milošević.

11 de julio: Conmemoran el décimo aniversario de la matanza de Srebrenica.

15 de septiembre: El Tribunal de Belgrado dicta una nueva orden de busca y captura contra Mirjana Marković, esposa del ex presidente serbio, por no comparecer como estaba previsto.

29 de septiembre: El ex ministro de Justicia de Serbia Vladan Batić es detenido como sospechoso de abuso de poder al ordenar la puesta en libertad de un delincuente.

4 de octubre: El Consejo de Ministros de la UE aprobó el inicio de las negociaciones con Serbia y Montenegro para concluir el proceso de estabilización y asociación

7 de noviembre: Serbia y Montenegro inician negociaciones de adhesión a la UE. Las conversaciones las llevan tres equipos: Serbia, Montenegro y uniones estatales.

11 de noviembre: Martti Ahtisaari oficialmente se convierte en el enviado especial de la UE para Kosovo y jefe negociador en las conversaciones sobre el estatus final de la provincia - confirma el Consejo de Seguridad de la ONU.

21 de noviembre: En Washington celebrado el décimo aniversario de la firma de los Acuerdos de Paz de Dayton. Anunciados los cambios en la Constitución de Bosnia-Herzegovina y el fortalecimiento del gobierno central. Los serbobosnios se niegan.

12 de diciembre: Milošević solicita a los jueces la libertad provisional para hacerse un chequeo médico en Rusia, donde viven su hermano Borislav y, al parecer, su esposa, Mira, y su hijo Marko.

13 de diciembre: Los jueces le han negado tiempo adicional para conducir su defensa, que finaliza en marzo de 2006. Por otra parte, sí le han concedido el periodo de descanso de seis semanas solicitado, por lo que el juicio queda aplazado hasta el 23 de enero.

2006

18 de enero: Rusia anuncia estar dispuesta a dar garantías de que el ex presidente de Yugoslavia y Serbia Slobodan Milošević será devuelto al Tribunal de la Haya, en caso de que se le permita recibir tratamiento médico en Moscú.

19 de enero: La fiscal jefe del Tribunal, Carla del Ponte, manifestó su "fuerte oposición" al traslado del ex presidente yugoslavo a Moscú para recibir tratamiento médico.

21 de enero: Muere el presidente de Kosovo y líder independentista, Ibrahim Rugova.

23 de enero: Se reanuda el juicio contra Milošević.

5 de marzo: El ex líder de los serbios de Croacia, Milan Babić, se suicida en el centro de detención de Naciones Unidas en Scheveningen (Holanda).

11 de marzo: Milošević es encontrado muerto en su celda del Tribunal Penal Internacional de La Haya, sin signos de violencia, concluyendo el juicio sin veredicto.

3 de mayo: La UE pospone negociaciones con Serbia sobre la estabilización y asociación, porque Serbia no ha extraditado a Ratko Mladić al Tribunal de La Haya.

21 de mayo: Montenegro decide separarse de Serbia en un referéndum. El 'sí' a la separación de Serbia obtiene el 55,4 por ciento de los votos. El primer ministro, Milo Djukanović, afirma que el principal objetivo de este nuevo país es entrar en la UE después de Croacia pero antes que Serbia.

15 de junio: El Gobierno de Serbia reconoce a Montenegro como país independiente y soberano y decide establecer relaciones diplomáticas.

20 de junio: El Gobierno de Montenegro decide que los ciudadanos de Serbia entraran a Montenegro sin pasaportes y visados, igual que antes de la declaración de independencia.

24 de julio: En Viena se inician las negociaciones directas sobre el estatus final de Kosovo.

8 de noviembre: La Asamblea Nacional promulga una nueva Constitución de Serbia.

14 de diciembre: En Bruselas, el presidente Tadić firma el ingreso de Serbia en la Asociación para la Paz. Serbia un paso más cerca de ser miembro de la OTAN.

2007

2 de febrero: Enviado especial de la ONU, Martti Ahtisaari, presenta por primera vez en su propuesta de una "soberanía tutelada" internacionalmente para Kosovo. La propuesta de Ahtisaari rechazado vigorosamente en Belgrado, y positivamente recibido en Priština.

25 de febrero: La Tribunal de La Haya emite un veredicto de absolución sobre la denuncia de Bosnia-Herzegovina contra Yugoslavia. El Tribunal determina que la entonces República Federal de Yugoslavia "no hizo nada para impedir el genocidio" contra los musulmanes en Srebrenica, que como se dice, ha sido cometido por las fuerzas de la República Srpska, pero se hace hincapié en que "no había el genocidio en otras partes de Bosnia-Herzegovina". "La compensación financiera no sería una forma

adecuada de reparación” de la obligación violada, pero Bosnia-Herzegovina tiene derecho a una “compensación simbólica”.

08 de mayo: Tomislav Nikolić, es elegido presidente de la Asamblea de Serbia. El presidente de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa, René van der Linden, no oculta su disgusto porque Nikolić es miembro del partido encabezado por un hombre acusado de crímenes de guerra (Vojislav Šešelj). El Consejo de Europa cancela los eventos que estaban previstos para cubrir el inicio de la presidencia de Serbia al Comité de Ministros.

13 de mayo: Tomislav Nikolić dimite como presidente de la Asamblea de Serbia.

15 de mayo: Formado el Gobierno de Serbia. El primer ministro de nuevo es Vojislav Koštunica.

23 de mayo: El tribunal serbio condena a 12 personas a penas de entre 8 y 40 años de cárcel por el asesinato del ex primer ministro serbio Zoran Djindjić. Los dos principales acusados del homicidio son condenados hoy en Belgrado a 40 años de cárcel. Son el inspirador del magnicidio, el ex jefe de una unidad especial de la policía, Milorad Luković Legija, y su autor material, Zvezdan Jovanović, miembro destacado de esa unidad policial. De los otros diez, que también son declarados culpables, uno es condenado a ocho años de cárcel y el resto a penas de 30 y 35 años.

12 de junio: El Tribunal de la Haya condena a 35 años de prisión al ex líder de los serbios de Croacia, Milan Martić, por crímenes de guerra y lesa humanidad cometidos entre 1991 y 1995 contra la población croata especialmente en la zona del país en la que se estableció por la República de Krajina de la que llegó a ser presidente.

13 de junio: En Bruselas se continúan las negociaciones de la UE y Serbia sobre la estabilización y asociación, que se interrumpieron hace un año, debido a la falta de cooperación de Belgrado con el Tribunal de la Haya.

15 de junio: La Fiscalía de Serbia emite una orden de busca y captura internacional contra Marko Milošević, hijo del ex presidente Slobodan Milošević, por su responsabilidad en el contrabando de cigarrillos de 1996 a 2001. Una orden similar también pide el arresto de su madre, Mirjana Marković. Ambos viven actualmente en Rusia.

11 de octubre: A la iniciativa del Gobierno serbio, el Consejo de Seguridad Nacional anuncia una recompensa de un millón de euros por información que conduzca a la localización y detención de los acusados de La Haya – el comandante del ejército serbobosnio, Ratko Mladić, y el ex presidente de la República Srpska, Radovan Karadžić.

2008

20 de enero: Las elecciones presidenciales celebradas en Serbia. Gana el candidato del Partido Demócrata, Boris Tadić, y así se convierte en presidente de la república por segunda vez. En la segunda ronda, su oponente era Tomislav Nikolić del Partido Radical Serbio (SRS).

17 de febrero: Kosovo declara su independencia. Serbia rechaza la secesión y promete ayudas a sus civiles para permanecer en la región. Estados Unidos y Europa reconocen el nuevo país, pero Serbia y Rusia se oponen.

18 de febrero: La Asamblea serbia no reconoce la independencia de Kosovo.

21 de febrero: Más de 200 mil personas participan, en Belgrado, en una manifestación contra la independencia de Kosovo. El primer ministro, Vojislav Koštunica, dice que el territorio “siempre” pertenecerá a Serbia. Decenas de manifestantes asaltan e incendian la embajada de Estados Unidos, Croacia y Eslovenia en Belgrado.

29 de abril: Se hace el acuerdo de estabilización y asociación entre las Comunidades Europeas y la República Serbia, en Luxemburgo.

11 de mayo: La coalición de fuerzas pro europeas, liderada por el Partido Democrático (DS, del presidente Boris Tadić), gana las elecciones parlamentarias serbias con el 39% de los votos.

23 de junio: El Partido Socialista serbio decide formar gobierno con los pro-europeos.

21 de julio: Los servicios de Inteligencia serbios capturan a Radovan Karadžić, el ex presidente de la República Srpska, por su implicación en el cerco de Sarajevo y en la matanza de Srebrenica. Karadžić se escondía bajo identidad falsa -ejercía la medicina alternativa en una clínica privada de Belgrado-, empleando documentos a nombre de Dragan Dabić.

31 de julio: Karadžić comparece ante el Tribunal de la Haya.

5 de septiembre: El debate acerca de la estabilización y asociación, en el Parlamento serbio, revela un gran cisma en el Partido Radical Serbio (SRS). Tomislav Nikolic renuncia a todas las funciones del partido y forma el Partido Progresista Serbio (SNS).

15 de septiembre: Comienza la crisis económica mundial.

5 de octubre: La crisis económica afecta la bolsa de valores de Belgrado. Se celebran ocho años desde los cambios democráticos en Serbia.

9 de octubre: Macedonia y Montenegro reconocen la independencia de Kosovo.

14 de noviembre: Belgrado y la ONU acuerdan el plan de seis puntos para el despliegue de EULEX en Kosovo.

18 de diciembre: La Tribunal de La Haya se declara competente para analizar La demanda de Croacia contra Serbia por genocidio. Serbia decide presentar una contrademanda.

Cultura y Arte:

7 de febrero: La inauguración de la exposición *Odstupanje* (Excepción), de la escena del arte contemporáneo de Priština (Kosovo), en la galería Kontekst (Contexto) de Belgrado, se impide por la fuerza por el grupo de ultra-derecha.

-7 Februar, Diario de trabajadores en cultura, es creado el mismo día del incidente en la inauguración de la exposición *Excepción – Arte contemporáneo de Priština / 2008*.

2009

17 de febrero: Albanokosovares celebran con fuegos artificiales y la Filarmónica en el centro de Prištine, el primer aniversario de la declaración de independencia.

26 de febrero: El Tribunal de la Haya absuelve al ex presidente de Serbia Milan Milutinović de los crímenes cometidos contra la minoría albanesa de Kosovo en 1999. Además de Milutinovic, se ha juzgado a otros cinco ex altos cargos serbios, quienes sí han sido condenados. El ex vice primer ministro yugoslavo Nikola Šainović y el comandante Nebojša Pavković han sido condenados a 22 años de prisión, así como el general de la policía Sreten Lukić, por los cargos de crímenes contra la humanidad y violación de las leyes y costumbres de la guerra. El comandante Vladimir Lazarević ha sido condenado a 15 años por participar en la deportación y el traslado forzoso de albanokosovares, al igual que el ex jefe del Estado Mayor Dragoljub Ojdanić.

18 de junio: Casi dos tercios de los ciudadanos de Serbia, el 61 por ciento, apoya la adhesión del país a la UE.

19 de junio: Hasta 97.000 refugiados, de los cuales 70.000 son de Croacia y 27.000 de Bosnia-Herzegovina, ahora viven en Serbia, así como 206.000 desplazados internos de Kosovo y Metohija.

17 de septiembre: Un grupo de hinchas radicales del Partizan, en el centro de Belgrado, atacan y golpean un grupo de franceses, causando gran daño físico a Brice Taton de 28 años, de cuyas consecuencias muere el 29 de septiembre.

20 de septiembre: El desfile del orgullo, que estaba previsto que tuviera lugar en Belgrado, es cancelado debido a las amenazas a la seguridad de los participantes.

30 de septiembre: Miles de serbios rinden un homenaje al ciudadano francés Brice Taton.

27 de octubre: La ex presidenta de la República Srpska de Bosnia-Herzegovina, Biljana Plavšić, condenada por el Tribunal de La Haya a 11 años de cárcel, es puesta en libertad. Plavšić fue liberada tras cumplir dos tercios de su condena por crímenes contra la humanidad durante la guerra en Bosnia-Herzegovina de 1992 a 1995.

15 de noviembre: Muere en Belgrado el patriarca de la Iglesia Ortodoxa serbia, Pavle.

1-11 de diciembre: Serbia, Kosovo y 29 Estados, entre ellos Estados Unidos y Rusia, participan en una audiencia oral en La Haya sobre Kosovo.

19 de diciembre: Las repúblicas ex-yugoslavas de Serbia, Macedonia y Montenegro entran en la lista blanca del espacio Schengen. Esto significa que los ciudadanos de estos países podrán viajar a todos los países de la Unión Europea (excepto Reino Unido e Irlanda) simplemente mostrando el pasaporte.

- El Gobierno serbio acuerda solicitar de manera oficial su ingreso en la Unión Europea.

26 de mayo de 2011: Detenido el ex general serbobosnio Ratko Mladić, principal acusado del genocidio de Srebrenica. Mladic llega a Holanda para ser entregado al Tribunal de La Haya (31 de mayo).

22 de julio de 2011: Serbia extradita el ex líder serbio de Croacia, acusado de 14 cargos de crímenes de guerra y contra la humanidad, Goran Hadžić, el último renegado del Tribunal de La Haya.

25 de abril de 2013: El presidente serbio, Tomislav Nikolić, se disculpa y pide perdón, por la matanza de Srebrenica (1995), cometida durante la Guerra de Bosnia.

1 de julio de 2013: Croacia se convierte en el miembro número 28 de la Unión Europea de pleno derecho, el segundo país de la antigua Yugoslavia en sumarse al club comunitario tras Eslovenia, que entró en 2007.

3 de febrero de 2015: El Tribunal de la Haya, rechaza las demandas de Croacia y Serbia por genocidio perpetrado en las guerras de los Balcanes. Ambos países se habían acusado mutuamente entre 1999 y 2010, pero, según los jueces, ninguno ha probado que “los crímenes denunciados encajen en lo estipulado por la Convención para la Prevención y Sanción del Genocidio, de 1948”.

10. BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía sobre Yugoslavia y los pueblos que la integraban/política y religión

AGUIRRE DE CÁRCER, Nuño. *Las arenas movedizas de los Balcanes*, Madrid, Complutense, 1996.

ALEKSOV, Bojan (coord.). *Desertores a la guerra en la ex Yugoslavia*, Mujeres de Negro, Belgrado, 1995. Editado en colaboración con el MOC de Valencia.

ALLCOCK, John & MILIVOJEVIĆ, Marko (ed.). *Conflict in the Former Yugoslavia, an encyclopedia*, Denver (CO), ABC-CLIO, 1998.

ALMOND, Mark. *Europe's backyard war, the war in the Balkans*, Londres, Mandarin, 1994.

AMNESTY INTERNATIONAL. *Federal Republic of Yugoslavia: International Monitoring in Kosovo and beyond*, Londres, AI, 1993.

ANALIS, Dimitri. *La crise yugoslave: strategies, diplomatie, media*, París, Fayard, 1993.

BATAKOVIĆ, Dušan. *Yugoslavie, nations, religions, idéologies*, Lausana, L'Age d'homme, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *Fatalna strategija* (La estrategia fatal), Novi Sad. Ed Književna zajednica, 1991.

BERTHIER, René. *Ex Yougoslavie. Ordre mondial et fascisme local*, Lyon, Monde Libertaire, 1996.

BIDELEUX, R. y JEFFRIES, I. *A history of Eastern Europe: Crisis and Change*, Londres, Routledge, 1994.

BIRO, Mikloš. *Psihologija postkomunizma* (Psicología poscomunista), Belgrado, Beogradski krug, 1994.

BOGDANOVIĆ, Bogdan. *Grad i smrt* (La ciudad y la muerte), Belgrado, Beogradski krug, 1994.

BOGOSLAVLJEVIĆ, Srdjan. *Drugi svetski rat-Žrtve u Jugoslaviji* (Las víctimas yugoslavas de la Segunda Guerra Mundial), Belgrado, Republika, 1995.

BOKOVOY, Melissa, IRVINE, Jill y LILLY, Carol. *State society relations in Yugoslavia 1945-92*, Nueva York, St Martin's Press, 1997.

BOMBELLES, Joseph. *Transfer of resources from more to less developed republics and autonomous provinces of Yugoslavia, 1971-1980*, Nueva York, Research Project on National Income in East Central Europe, 1981.

BOŽOVIĆ, B., BOŽOVIĆ, R., BEZDANO-GOSTIMIR, S., ČURGUZ-KAZIMIR, V., ČUPIĆ, Č., DRAGIĆEVIĆ-ŠEŠIĆ, M., ŽUNJIĆ, D. *DUH VEDRINE/Kultura protesta-*

Protest kulture/Gradjanski i studentrski protesti 96-97, (Cultura de la serenidad/Cultura de la protesta-Protesta de la cultura/ Las protestas ciudadanas y estudiantiles 96-97), Belgrado, Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Belgrado, 1998.

BURG, Steven. *Conflict and cohesion in socialist Yugoslavia, political decision makingsince 1966*, Princeton (NJ), Princeton University Press 1983.

CAMPBELL, Greg. *The Road to Kosovo. A Balkan Diary*, Boulder (CO), Westview Press, 1999.

CIGAR, Norman. *Government and politics in Yugoslavia since 1975*, Monticello (Ill),Vance Bibliographies, 1981.

ĆIRKOVIĆ, Sima M. *Kosovska bitka kao istorijski problem* (La batalla de Kosovo como problema histórico), Novi Sad, Vojvodine Akademije Nauka i Umetnosti, 1992.

COHEN, Lenard. *Broken bonds: The desintegration of Yugoslavia*, Boulder (CO), Westview Press, 1993.

COLLON, Michel. *El juego de la mentira. Las grandes potencias, Yugoslavia, la OTAN y las próximas guerras*, Hiru, Fuenterrabía, 1999.

ČOLOVIĆ, Ivan y MIMICA, Aljoša (eds). *Druga Srbija* (La otra Serbia), Belgrado, Beogradski krug, 1992.

ČOLOVIĆ, Ivan y MIMICA, Aljoša. *Intelektualci i rat* (Los Intelectuales y la guerra), Belgrado, Beogradski krug, 1993.

ČOLOVIĆ, Ivan. *Bordel ratnika: Folklor, politika i rat* (Los guerreros del prostíbulo: folklore, política y guerra), Belgrado, Biblioteka XX vek, 1993.

ČOLOVIĆ, Ivan. *Pucanje od zdravlja* (Sano como el infierno), Belgrado, Beogradski Krug, 1994.

ČOLOVIĆ, Ivan. *Skerlić i srpski politički mitovi* (Skerlić y los mitos políticos serbios) en VV. AA. *Srbija u modernizacijskim procesima XX veka* (Serbia en el proceso de modernización del siglo XX), Belgrado, Institut za noviju istoriju, 1994.

ČOVIĆ, Bože. *Izvori velikosrpske agresije* (Orígenes de la agresión granserbia), Zagreb, August Cesarec y Školska knjiga. Existe edición en inglés: *Roots of Greater Serbian aggression*, Zagreb, Centar za strane jezike, 1993.

CRNOBRNJA, Mihailo. *The yugoslav drama*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1996.

ĆURGUZ-KAZIMIR, V., DRAGIĆEVIĆ-ŠEŠIĆ, M., JANJATOVIĆ, P., PAUNOVIĆ, Ž., ŽIKIĆ, A. y VUČIĆEVIĆ, B. *Gradjani Srbije u borbi, DESET GODINA PROTIV, za demokratiju i otvoreno društvo 1991-2001*, (Ciudadanos serbios en lucha, Diez años en contra, para la democracia y la sociedad abierta), Belgrado, Medija centar, 2001.

DANCHEV, A. y HALVERSON, T. (eds). *International perspectives on the Yugoslav conflict*, Londres, MacMillan Press, 1996.

DARBY, H. C. y SETON-WATSON, R.W. *Breve historia de Yugoslavia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

DEDIJER, Vladimir y MILETIĆ, Antun. *Genocid nad Muslimanima, 1941/1945 Zbornik dokumenata i svjedočenja* (Genocidio contra los musulmanes 1941-1945: documentos compilados y certificados), Sarajevo, Svjetlost, 1990.

DENITCH, Bogdan. *Nacionalismo y etnicidad: la trágica muerte de Yugoslavia*, Madrid, Siglo XXI, 1995.

DIEGO GARCÍA, Emilio. *La desintegración de Yugoslavia*, Madrid, Actos, 1993.

DIEGO GARCÍA, Emilio. *Los Balcanes polvorín de Europa*, Madrid, Arco Libros, 1996.

DJILAS, Milovan. *Fall of the new class: A history of communism's self destruction*, Nueva York, A. A. Knopf, 1998.

DJUKIĆ, Slavoljub. *Izmedju slave i anateme: politička biografija Slobodana Miloševića* (Entre la fama y el anatema, biografía política de Slobodan Milošević), Belgrado, Filip Višnjić, 1994.

DRAGNICH, Alex N. y TODOROVICH, Slavko. *The Saga of Kosovo: Focus on Serbian-Albanian Relations (East European Monographs)*, Boulder (CO), Columbia Univ Pr, 1984.

DRAGNICH, Alex. *Yugoslavia's desintegration and the struggle for truth*, Boulder (CO), East European Monographs, 1995.

DRAGNICH, Alex. *Serbia and Yugoslavia: Historical Studies and Contemporary Commentaries*, Boulder (CO), East European Monographs, 1998.

DRAGNICH, Alex. *Serbia's historical heritage*, Boulder (CO), East European Monographs, 1994.

DRAKULIĆ, Slavenka. *How We Survived Communism And Even Laughed*, Londres, Hutchinson, 1992.

DYKER, David. *Yugoslavia, socialism, development and debt*, Londres, Routledge, 1990.

ENZENBERGER, Hans Magnus. *Nemačka, Nemačka izmedju ostalog*, (Alemania, Alemania entre otras cosas), Belgrado, BIGZ, 1980.

ESTRIN, Saul. *Self management, economy, theory and yugoslav practice*, Nueva York, Cambridge University Press, 1983.

FÉRON, Bernard. *Yugoslavia, orígenes de un conflicto*, Barcelona, Salvat, 1995.

FORBRIG, Joerg y DEMEŠ, Pavol (ed). *Reclaiming Democracy. Civil Society and Electoral Change in Central and Eastern Europe*, Washington, DC: The German Marshall Fund of the United States (GMF), 2007.

- GAPINSKI, James. *The economic structure and failure of Yugoslavia*, Wesport (CT), Praeger, 1993.
- GARDE, Paul. *Vie et mort de la Yougoslavie*, París, Fayard, 2000.
- GARRIDORAMOS, Luisa Fernanda. *Diario de Yugoslavia*, Madrid, Vosa, 1992.
- GERMAN, Lindsey (dir). *The Balkans. Nationalism and Internationalism*, Londres, Bookmarks, 1999.
- GIL PECHARROMÁN, Julio: *El conflicto yugoslavo*, Madrid, Cuadernos del Mundo Actual, número 96, Historia 16, 1995.
- GIRÓN, José y PAJOVIĆ, Slobodan (eds). *Los nuevos estados de la Antigua Yugoslavia*, Universidad de Oviedo, 2000.
- GOATI, Vladimir, SLAVUJEVIĆ, Zoran y PRIBIĆEVIĆ, Ognjen. *Izborne borbe u Jugoslaviji 1990-1992* (La lucha electoral en Yugoslavia 1990-1992), Belgrado, Radnička štampa, 1993.
- GORDY, Eric. *Kultura vlasti u Srbiji* (Cultura del poder en Serbia), Belgrado, Samizdat B92, 2001.
- GOW, James. *Triumph of the lack of will: International diplomacy and the Yugoslav war*, Nueva York, Columbia University Press, 1997.
- GRMEK, Mirko, GJIDARA, Marc y ŠIMAC, Neven. *Le nettoyage ethnique, documents historiques sur une ideologie serbe*, París, Fayard, 1993.
- HALPERN, Joel M. y KIDECKEL, Dejvid A. *Susedi u ratu - Jugoslovenski etnicitet, kultura i istorija iz ugla antropologa* (Vecinos en guerra. Perspectivas antropológicas sobre Etnia Yugoslava, Cultura e Historia), Belgrado, Samizdat B92, 2002.
- HANDKE, Peter. *Apéndice de verano a un viaje de invierno*, Madrid, Alianza Actualidad, 1997.
- HANDKE, Peter. *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina o Justicia para Serbia*, Madrid, Alianza Actualidad, 1996.
- HOLBROOKE, Richard. *To end a war*, Nueva York, Random House, 1998. Existe edición en castellano HOLBROOKE, Richard. *Para acabar una guerra*, Madrid, Política Exterior, Biblioteca Nueva, 1999.
- HONIG, Jan Willem y BOTH, Norbert. *Srebrenica: Record of a war crime*, Londres, Penguin Books, 1997.
- HUMAN RIGHTS WATCH. *Open Wounds: Human Right Abuses in Kosovo*, Nueva York, 1993.
- HUPCHICK, Dennis P. *Conflict and chaos in Eastern Europe*, Nueva York, St Martin's Press, 1995.
- IGNATIEFF, Michael. *El honor del guerrero. Guerra étnica y conciencia moderna*,

Madrid, Taurus, 1999.

JANJATOVIĆ, Peter. *Pesme bratstva i detinjstva: Antologija rok poezije SFR Jugoslavije 1967-1991* (Canciones de fraternidad e infancia: Antología de la poesía rock en la RFS de Yugoslavia), Belgrado, Nova knjiga, 1994.

JELEFF, Sophie (ed). *A fractured peace: The Former Yugoslavia*, Bruselas, Council of Europe Publishing, 1998.

JONES, John. *The practice of the International Criminal Tribunals for the Former Yugoslavia and Rwanda*, Nueva York, Irvington on Hudson, 1998.

JOVIĆ, Borislav. *Poslednji dani SFRJ* (Los últimos días de la República Federativa Socialista de Yugoslavia), Belgrado, 1995.

JUDAH, Tim. *The Serbs: History, Myth and the Destruction of Yugoslavia*, Third Edition, Londres, Yale University Press, 2010.

KADIJEVIĆ, Veljko. *Moje videnje raspada: vojska brez države* (Mi visión sobre la desintegración, un ejército sin estado), Belgrado, Politika, 1993.

KAPLAN, Robert D. *Balkan Ghosts: A Journey Through History*, Londres, Picador, 2005.

KLAJN, Hugo. *Ratna neuroza Jugoslovena* (La neurosis de guerra de los yugoslavos), Belgrado, Tersi, 1995.

KOSANIĆ, Zoran. *La désagrégation de la fédération yougoslave : 1988-1992*, París, L'Harmattan, 2008.

KRULIC, Joseph. *Histoire de la Yougoslavie de 1945 à nos jours*, Bruselas, Éditions Complexe, 1993.

LAMPE, John R. *Yugoslavia as History: Twice There Was a Country*, Cambridge (MA) Cambridge University Press, 2000.

LE NOUVEL OBSERVATEUR, REPORTERS SANS FRONTIÈRES. *Le livre noir de l'ex Yougoslavie, purification ethnique et crimes de guerre*, París, Arlea, 1993.

LEES, Lorraine. *Keeping Tito afloat: The United States, Yugoslavia and the Cold War*, Pensilvania, Pennsylvania State University Press, 1997.

LEES, Michael. *The rape of Serbia. The British role in Tito's grab for power, 1943-44*, San Diego (CA), Harcourt Brace Jovanovich, 1990.

LEGUINECHEBOLLAR, Manuel. *Yugoslavia Kaputt*, Barcelona, Ediciones B, 1992.

LESCURE, Karine. *Justice internationale pour l'ex Yougoslavie*, La Haya, Kluwer Law International, 1996.

LEŠIĆ, Zdenko. *Children of Atlantis, voices of the former Yugoslavia*, Budapest, Central European University Press, 1995.

- LEVINSOHN, Florence Hamlish. *Belgrade: Among the Serbs*, Chicago, Ir dee, 1994.
- LIBAL, Michael. *Limits of Persuasion: Germany and the Yugoslav crisis 1991-1992*, Westport (CO), Praeger, 1997.
- LYDALL, Harold. *Yugoslav socialism, theory and practice*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- LYDALL, Harold. *Yugoslavia in crisis*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- MACESICH, George (ed). *Yugoslavia in the age of democracy: Essays on Economic and Political Reform*, Wesport (CT), Praeger, 1992.
- MacFARLANE, Bruce. *Yugoslavia: politics, economics and society*, Londres, Pinter, 1988.
- MACKENZIE, David. *Serbs and Russians*, Nueva York, Columbia University Press, 1996.
- MAGAŠ, Branka. *The Destruction of Yugoslavia: Tracking the Break-Up 1980-1992*, Londres, Verso, 1993.
- MALCOLM, Noel. *Kosovo: A Short History*, Londres, McMillan, 1998.
- MALCOM, Noel. *Kosovo, a short history*, Londres, MacMillan, 1998.
- MALCOM, Noel. *Kosovo, a short history*, Londres, MacMillan, 1998.
- MALIQL, Shkelzen. *Kosovo i raspad Jugoslavije* (Kosovo y desintegración de Yugoslavia), Zemun, Most Art: Radnička komuna Links, 2014.
- MAZOWER, Mark. *The Balkans*, Londres, Weinfeld & Nicolson, 2000.
- McTAGGART, Anna y TANNER, Marcus (ed). *Moving On: Overcoming Balkan Barriers to a European Future*, Sarajevo, Balkan Investigative Reporting Network (BIRN), 2007.
- MEIER, Viktor. *Yugoslavia: A History of Its Demise*, Londres y Nueva York, Routledge, 1999.
- MERCIER, Michèle. *Crimes sans châtement. L'action humanitaire en ex-Yougoslavie 1991-1993*. Bruselas, Bruylant, 1994.
- MERRILL, Christopher. *The Old Bridge: The Third Balkan War and the Age of the Refugee*, Minneapolis, Milkweed Editions, 1995.
- MIHAILOVIĆ, Kosta y KRESTIĆ, Vasilije. *Memorandum SANU. Odgovori na kritike* (Memorandum de la Academia de la Ciencias y las Artes de Serbia. La respuesta a las críticas), Belgrado, SANU, 1995.
- MILOŠEVIĆ, Mira. *El Trigo de la Guerra. Nacionalismo y Violencia en Kosovo*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

- MILOŠEVIĆ, Mira. *Los tristes y los héroes, historias de nacionalistas serbios*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- MOJZES, Paul. *Yugoslavian Inferno: Ethnoreligious Warfare in the Balkans*, Nueva York, Continuum, 1994.
- MORRIS, Virginia y SCHARF, Michael P. *An Insider's Guide to the International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia: A Documentary History and Analysis*, Nueva York, Irvington on Hudson, 1995.
- PALAU, Josep y KUMAR, Radha. *Ex Yugoslavia: de la guerra a la paz*, Madrid, Asamblea de Ciudadanos por Helsinki y Movimiento por la Paz, el Desarme y la Libertad, 1993.
- PALAU, Josep. *El espejismo yugoslavo*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 1996.
- PAUCARD, Alain (dir). *Alliés des Serbes*, Lausana, L'Age d'homme, 1998.
- PAUCARD, Alain (dir). *Avec les Serbes*, Lausana, L'Age d'homme, 1996.
- PAUCARD, Alain (dir). *Éloge des Serbes*, Lausana, L'Age d'homme, 1997.
- PAUCARD, Alain (dir). *Les Serbes et nous*, Lausana, L'Age d'homme, 1996.
- PAVKOVIĆ, Aleksandar. *The Fragmentation of Yugoslavia: Nationalism in a Multinational State*, Nueva York, St Martin's Press, 1997.
- PAVLOWITCH, Stevan K. *The Improbable Survivor: Yugoslavia and Its Problems 1918-88*, Londres, C. Hurst & Company, 1988.
- PETRIE, Ruth (ed). *The Fall of Communism and the Rise of Nationalism: The Index Reader*, Londres, Cassell, 1997.
- POPOV, Nebojša (dir). *Srpska Strana Rata*, Belgrado, Republika, 1996. Existe edición en inglés: *The road to war in Serbia*, Budapest y Nueva York, Central European University Press, 2000, y una versión reducida en francés *Radiographie d'un nationalisme. Les racines serbes du conflit yougoslave*, París, L'Atelier, 1998.
- POULTON, Hugh. *The Balkans, minorities and states in conflict*, Londres, Minority Rights Publications, 1991.
- RAMET, Sabrina P. *Balkan Babel: The Disintegration Of Yugoslavia From The Death Of Tito To The Fall Of Milošević*, Boulder (CO), Westview Press (4ta edición), 2002.
- RAMET, Sabrina. *Nationalism and Federalism in Yugoslavia 1962-1991*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1992.
- REZUN, Miron. *Europe and War in the Balkans: Toward a New Yugoslav Identity*, Wesport (CT), Praeger, 1995.
- RODE, Martin. *The Breakup of Yugoslavia*, Nueva York, MacMillan, 1994.
- ROGEL, Carole. *The Breakup of Yugoslavia and the War in Bosnia*, Wesport (CT),

Greenwood Press, 1998.

ROHDE, David. *A Safe Area: Srebrenica, Europe's Worst Massacre Since the Second World War*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1997.

ROJO, Alfonso. *Yugoslavia. Holocausto en los Balcanes*, Barcelona, Planeta, 1992.

ROSANDIĆ, Ružica y PEŠIĆ, Vesna (eds). *Ratništvo, patriotizam, patrijarhalnost* (Belicismo, patriotismo y patriarcado), Belgrado, Centar za Antiratnu Akciju, 1994.

ROSSANET, Bertrand de. *War and Peace in the Former Yugoslavia*, La Haya y Boston, Kluwer Law International, 1997.

RUSINOW, Dennison. *The Yugoslav experiment 1948-74*, Berkeley (CA), University of California Press, 1977.

RUSINOW, Dennison. *Unfinished business, the yugoslav national question*, Hanover (NH), American Universities Field Staff International, 1981.

SAMARDŽIĆ, Radovan. *Kosovo i Metohija u srpskoj istoriji* (Kosovo y Metohija en la historia serbia), Belgrado, Srpska književna zadruga, 1989.

SAMARY, Catherine. *La fragmentación de Yugoslavia: una visión en perspectiva*, Madrid, Talasa, 1993.

SEKELJ, Laslo. *Yugoslavia. The Process of Disintegration*, Highland Lakes (MI), Atlantic Research and Publications, 1993.

SILBER, Laura y LITTLE, Allan. *The death of Yugoslavia*, Londres, Penguin Books, 1995.

SIMIĆ, Andrei. *Commercial Folk Music in Yugoslavia: Idealization and Reality*, Journal of the Association of Graduate Dance Ethnologist, UCLA 2, 1978.

SINGLETON, Frederik Bernard. *Twentieth century Yugoslavia*, Nueva York, Columbia University Press, 1976.

STAMKOSKI, George y COHEN, Ben (ed). *With No Peace to Keep: UN peacekeeping and the war in the former Yugoslavia*, Londres, Media East West, 1996.

STANKOVIĆ, Slobodan: *The end of the Tito era: Yugoslavia's dilemmas*, Stanford (CA), Hoover Institution, 1981.

STOIANOVICH, Traian. *Balkan worlds, the first and last Europe*, Nueva York, M. E. Sharpe, 1994.

STOJANOVIĆ, Svetozar. *The Fall of Yugoslavia: Why Communism Failed*, Amherst (NY), Prometheus Books, 1997.

TAIBO, Carlos y LECHADO, José Carlos. *Los conflictos yugoslavos. Una introducción*, Madrid, Fundamentos, 1993.

TAIBO, Carlos. *Ni OTAN ni Milošević. El balance en la izquierda después de Kosova*,

Madrid, Los Libros de la Catarata, 2000.

TAIBO, Carlos. *Veinte preguntas sobre los conflictos yugoslavos*, Barcelona, Cristianisme i Justícia, 1994.

TAŠIĆ, Predrag. *Kako je ubijena druga Jugoslavija* (Como se asesinó la segunda Yugoslavia), Skopje, Fyrom, 1994.

TERTSCH, Hermann. *La venganza de la historia, origen y actualidad del conflicto en la vieja Yugoslavia*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

THOMAS, Robert. *The Politics of Serbia in the 1990's*, Nueva York, Columbia University Press, 1999.

THOMPSON, Mark. *A Paper House: The Ending of Yugoslavia*, Londres, Vintage, 1992.

THOMPSON, Mark. *Proizvodnja rata: mediji u Srbiji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini* (Producción de Guerra: Los medios de comunicación en Serbia, Croacia y Bosnia y Herzegovina), Belgrado, Medija centar, 2000.

TODOROVIĆ, Boris. *Last words: A memoir of World War II and the Yugoslav tragedy*, Nueva York, Walker, 1989.

UDOVIČKI, Jasminka y RIDGEWAY, James (ed). *Yugoslavia's Ethnic Nightmare: The Inside Story of Europe's Unfolding Ordeal*, Nueva York, Lawrence Hill Books, 1995.

ULLMAN, Richard (ed). *The World and Yugoslavia's Wars*, Nueva York, Council on Foreign Relations, 1996.

VEIGA, Francisco. *La trampa balcánica. Una crisis europea de fin de siglo*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1995.

VICKERS, Miranda. *Between Serb and Albanian: A History of Kosovo*, Nueva York, Columbia University Press, 1998.

VUKČEVIĆ, Boško. *Tito, architect of Yugoslav disintegration*, Nueva York, Rivercross Publication, 1994.

VV. AA. *Srbi i Albanci u XX veku* (Serbios y albaneses en el siglo XX), Belgrado, SANU, 1991.

VV. AA. *De l'imprécision à la falsification. Analyses de Vie et mort de la Yougoslavie de Paul Garde*, Lausana, L'Age d'homme, 1992.

WOODWARD, Susan. *Socialist unemployment: The political economy of Yugoslavia, 1945-90*, Nueva York, Princeton University Press, 1995.

ZAMETICA, John. *The Yugoslav Conflict*, Londres, International Institute for Strategic Studies, 1992.

ŽIŽEK, Slavoj. *Living in the End Times*, Londres, Verso, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. *Terrorism and Communism*, Londres, Verso, 2007.

2. Bibliografía sobre cultura y arte

ABRAMOVIĆ, Marina. *Performing Body Marina Abramović*, Milán, Charta Edizioni, 1998.

ANDJELKOVIĆ, Dejan. *Likovna umetnost osamdesetih i devedesetih u Beogradu* (Artes visuales en los ochenta y los noventa en Belgrado), Belgrado, Ed. REMONT. REVIEW, 1996.

ARIAS SERRANO, Laura. *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*, Barcelona, Serbal, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

BRASSAÏ, Gilberte. *Conversaciones Con Picasso*, Madrid, Turner-Fondo de Cultura Económica, 2002.

CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Madrid, This side up s.l., 2013.

ČEKIĆ, Jovan. *Art Sessions: Era Milivojević*, Belgrado, Geopolitika, 2001.

ČEKIĆ, Jovan. *Prisećanje haosa* (Evocación del caos), Belgrado, Geopolitika, 1998.

CLAIR, Jean. *La responsabilidad del artista: Las vanguardias, entre el terror y la razón*, Madrid, Visor, 1998.

ČUBRILO, Jasmina. *Beogradska umetnička scena devedesetih* (La Escena Artística del Belgrado, en los años noventa), Belgrado, Radio B92, 1998.

ČUBRILO, Jasmina. *Simptom DJ: Jelica Radovanović i Dejan Andjelković* (El síntoma DJ: Jelica Radovanović i Dejan Andjelković), Belgrado, Fond Vujičić kolekcija, 2011.

DAGEN, Philippe. *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*. París, Fayard, 1996.

DENEGRI, Jerko Ješa. *Razlozi za drugu liniju – Za novu umetnost sedamdesetih* (Razones para la otra línea - Para el nuevo arte de los años setenta), Novi Sad, Museo de arte contemporáneo de Vojvodina, 2007.

DENEGRI, Ješa. *Constructive approach art: EXAT-51*, Zagreb, New Tendencies, 2004.

DENEGRI, Ješa. *Devedesete: teme srpske umetnosti* (Temas del arte serbio de los noventa), Novi Sad, Svetovi, 1999.

DENEGRI, Ješa. *Opstanak umetnosti u vreme krize* (La supervivencia del arte en tiempo de crisis), Belgrado, Cicero, 2004.

DENEGRI, Ješa. *Osamdesete: teme srpske umetnosti* (Temas del arte serbio de los ochenta), Novi Sad, Svetovi, 1997.

- DENEGRI, Ješa. *Pedesete: teme srpske umentosti* (Temas del arte serbio de los cincuenta), Novi Sad, Svetovi, 1993.
- DENEGRI, Ješa. *Sedamdesete: teme srpske umetnosti* (Temas del arte serbio de los setenta), Novi Sad, Svetovi, 1996.
- DENEGRI, Ješa. *Šezdesete: teme srpske umetnosti* (Temas del arte serbio de los sesenta), Novi Sad, Svetovi, 1995.
- DENEGRI, Ješa. *Studentski kulturni centar kao umetnička scena* (El Centro cultural de los estudiantes como escena del arte), Beograd, SKC, 2003.
- DENEGRI, Ješa; DEDIĆ, Nikola y ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Trijumf savremene umetnosti* (El triunfo del Arte Contemporáneo), Belgrado, Vujičić kolekcija, 2010.
- DESPOTOVIĆ, Jovan. *Nova slika* (Nueva Imagen), Beogrado, Clio, 2006.
- DESPOTOVIĆ, Jovan. *Slika politike* (Imagen de la política), versión electrónica, 2008-2011.
- DEITTERER, Gabriele (ed). *Art Recollection: Artists' Interviews & Statements in the Nineties*, Ilford, Archer Fields, 1997.
- DRAGIĆEVIĆ-ŠEŠIĆ, Milena. *Neofolk kultura: Publika i njene zvezde* (Cultura Neofolk: El público y sus estrellas), Novi Sad, Biblioteka elementi, 1994.
- EGBERT, Donald Drew; ALSINA-THEVENET, Homero (ed). *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel. *Conversaciones con Tàpies*, Madrid, Rayuela, 1981.
- GALE, Peggy (ed). *Artists Talk: 1969-1977*, Nueva Escocia, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004.
- GOFF, Jacques le y NORA, Pierre. *Faire de l'histoire*, París, Gallimard, 1974.
- GUASCH, Anna María, *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*, Madrid, Cátedra, 2012.
- KALAJIĆ, Dragoš. *Srpska deca carstva* (Niños serbios del Imperio), Belgrado, Knjiga komerc, 2005.
- KOSUTH, Joseph. *Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990*, Cambridge, MIT Press, 1991.
- LEBEER, Irmeline. *L'art? c'est une meilleure idée!: entretiens (1972-1984)*, Nimes, J. Chambon, 1997.
- LOPEZ-ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García: el pintor retratado*, Tomelloso, Soubriet, 1998.
- MERENIK, Lidija. *Beograd: osamdesete* (Belgrado de los ochenta), Novi Sad, Prometej, 1994.

- MERENIK, Lidija. *Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945 – 1968* (Los modelos ideológicos de la pintura serbia 1945-1968), Belgrado, Beopolis, 2001.
- MERENIK, Lidija. *Umetnost i vlast - srpsko slikarstvo 1945-1968* (Arte y poder-pintura serbia 1945-1968), Belgrado, Fond Vujičić kolekcija, 2010.
- MOTHERWELL, R.; REINHARDT, A.; SISKIND, A. y KARPEL, B. *Modern artists in America*, Nueva York, Wittenborn Schultz, 1952.
- OBRIST, Hans-Ulrich. *Hans Ulrich Obrist: Interviews*, Vol. 1, Milán, Charta Edizioni, 2003.
- OLIVARES, Rosa. *Palabra de artista*, Madrid, Exit, 2012.
- PARINAUD, André. *Salvador Dalí: Confesiones inconfesables*, Barcelona, Bruguera, 1975.
- PEPPIATT, Michael. *Interviews with Artists 1966-2012*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2012.
- PRODANOVIĆ, Mileta. *Stariji i lepši Beograd* (Un Belgrado más antiguo y más bonito), Belgrado, Stubovi kulture, 2001.
- RADOSAVLJEVIĆ, Darka. et al. *Zbogom andergraund. Saša Marković Mikrob* (Adiós subterráneo. Saša Marković Mikrob), Belgrado, Remont, 2013.
- RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Granica, 1978.
- RANEY, Karen. *Art in Question*, Londres y Nueva York, Continuum, 2003.
- RICHARD, Lionel. *L'Art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, París, Flammarion, 1995.
- SALMERON, Miguel. *Joseph Beuys: Ensayos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 2006.
- SIEGEL, Jeanne (ed). *Art Talk: The Early 80s*, Nueva York, Da Capo Press, 1989.
- SRETENOVIĆ, Dejan y MERENIK, Lidija. *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Belgrado, Fondo para una Sociedad abierta, 1996.
- SRETENOVIĆ, Dejan. *Umetnost prisvajanja* (El arte de apropiación), Belgrado, Orion Art, 2013.
- SUSSLER, Betsy; SHERMAN, Suzan y SHAVERS, Ronalde (eds). *Speak Art!: The Best of Bomb Magazine's Interviews With Artists*, Nueva York, G&B Arts International, 1997.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek-Prvi tom: Radikalne umetničke prakse* (Historia del Arte en Serbia en el siglo XX-Volumen Uno: Prácticas artísticas radicales), Beograd, Orion art, 2010.
- SYLVESTER, David. *Interviews with American Artists*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2001.

TRAVERSO, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Buenos Aires, Prometeo, 2001.

UGALDE, Martin de. *Hablando con Chillida: Vida y obra*, San Sebastián, Txertoa, 2007.

UGARTE, Luxio. *Chillida, dudas y preguntas*, San Sebastián, Erein, 1995.

VALLIER, Dora. *L'intérieur de l'art: Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miro, Brancusi, 1954-1960*, París, Seuil, 1982.

VANDERLINDEN, Barbara y FILIPOVIĆ, Elena (ed). *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Cambridge, MA: MIT Press, 2005.

WIJERS, Louwrien. *Writing as Sculpture 1978-1987*, Nueva York, Wiley, 1996.

Cátálogos:

ABRAMOVIĆ, Marina. Et al. *Marina Abramović*, Londres, Phaidon Press, 2008.

ANDJELKOVIĆ, B.; DIMITRIJEVIĆ, B. y SRETENOVIĆ, D. *Konverzacija* (Conversación), Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2001.

ANDJELKOVIĆ, B.; DIMITRIJEVIĆ, B.; SRETENOVIĆ, D.; MERENIK, L. y STOJANOVIĆ, B. *Druga godišnja izložba Centra za savremenu umetnost* (Segunda exposición anual del Centro para el Arte Contemporáneo), Belgrado, Radio B92, 1998.

ANDJELKOVIĆ, B.; DIMITRIJEVIĆ, B.; SRETENOVIĆ, D.; TUPANJAC, V. y LUKIĆ, K. Catálogo: *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001*. (Sobre la normalidad: El arte en Serbia de 1989 al 2001) Catálogo de exposición, Belgrado, del Museo de Arte Contemporáneo, 2005.

ANDJELKOVIĆ, Branislava. *Biljana Djurdjević*, Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2006.

BABIAS, M., BLOCK,R., BUDEN,B., HEINRICH,B., ILIĆ,N., MOCNIK,R., y PEJIĆ,B. *The Balkans Trilogy*, Múnich, Silke Schreiber, 2007.

BAJIĆ, M. y MERENIK, L. *Mrdjan Bajić: Backup*, Belgrado, Cicero, 2006.

BALACI, Ruxandra. et al. *In den Schluchten des Balkan. Eine Reportage/In the Gorges of the Balkans. A reportage*, Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2003.

BEBAN, Breda (ed). *Imaginary Balkans*, Sheffield, UK: Site Gallery, 2002.

BERG, Lene. et al. *Details*, Bergen, Bergen Kunsthall, 2000. (sobre el trabajo de Milica Tomić)

BLOCK,René (ed). *In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage*, Kassel, Germany: Kunsthalle Fridericianum, 2003.

BUSEK, E. et al. *Blood & Honey - The Future's the Balkan*, Klosterneuburg, Sammlung

Essl Privatstiftung, 2003.

Cat. exp. 44. *Oktobarski Salon: Pozitiv-Negativ* (44. Salón de Octubre: Positivo-Negativo), Belgrado, Centro cultural de Belgrado, 2003.

Cat. exp. 45. *Oktobarski salon: Kontinentalni doručak (Prvi put međunarodna izložba)* (45. Salón de Octubre: Desayuno continental, Primera exposición internacional), Belgrado, Centro cultural de Belgrado, 2004.

Cat. exp. 46. *Oktobarski salon: Umetnost koja radi* (46. Salón de Octubre: Arte que funciona), Belgrado, Centro cultural de Belgrado, 2005.

Cat. exp. 47. *Oktobarski salon: Umetnost, život i pometnja* (47. Salón de Octubre: Arte, Vida y Confusión), Centro cultural de Belgrado, 2006.

Cat. exp. 48. *Oktobarski Salon: Mikronarativi* (48. Salón de Octubre: Micronarrativas), Belgrado, Centro cultural de Belgrado, 2007.

Cat. exp. 49. *Oktobarski Salon: Umetnik-gradjanin/Umetnica-gradjanka (Kontekstualne umetničke prakse)*, (49. Salón de Octubre: El artista-ciudadano / la artista-ciudadano Prácticas artísticas contextuales), Belgrado, Centro cultural de Belgrado, 2008.

Cat. exp. *Jugoslovenska dokumenta '87* (Documentos Yugoslavos '87), Sarajevo, Olimpijski Centar Skenderija, 1987.

Cat. exp. *Jugoslovenska dokumenta '89* (Documentos Yugoslavos '89), Sarajevo, Olimpijski Centar Skenderija, 1989.

Cat. exp. *Komunikaja* (Comunicación). *Prezentacija fotografskih radionica za mlade na Jugu Srbije* (Presentación de los talleres de fotografía para jóvenes en el sur de Serbia), Novi Sad, Daniel print, 2005.

Cat. exp. *Love it or leave it*, Cetinje-Kassel, 5to Bienale deCetinje, 2004.

Cat. exp. *Prague Biennale 3. Glocal and Outsiders: Connecting Cultures in Central Europe*, Milán, Giancarlo Politi Editore – Flash Art, 2007.

Cat. exp. *The Balkans – a Crossroad to the Future*, Bolonia, Arte Fiera, 2004.

CONOVER, Roger; ČUFER, Eda y WEIBEL, Peter (ed). *In Search of Balkania*, Graz, Austria, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 2002.

ĆOSIĆ, B.; DIMITRIJEVIĆ, B.; MARTIĆ, M. y VUČIČEVIĆ, B. *Dušan Otašević /Popmodernizam Retrospektivna izložba 1965-2003* (ModernismoPop/ Exposición retrospectiva 1965-2003), Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2003.

DENEGRI, J. y ŠUVAKOVIĆ, M. *Prestupničke forme devedesetih/Postmoderna i avangarda na kraju XX veka* (La formas transgresoras de los años noventa/La posmodernidad y el vanguardismo en los finales del siglo veinte), Belgrado, El Museo del Arte Contemporáneo de Novi Sad y El Centro para la Cultura Contemporánea Konkordija Vršac, 1998.

- DIMITRIJEVIĆ, Branislav y UGRIČIĆ, Sreten. *Mileta Prodanović. Stance*, Vršac, Aurora Vršac, 1996.
- DOJIĆ, Zorana y VESIĆ, Jelena (ed). *Political Practices of (Post-) Yugoslav Art. Retrospective 01*, Belgrade, Prelom kolektiv, 2010.
- ELLIOTT, David. y PEJIĆ Bojana. *After the Wall I-II: Art and Culture in Post-communist Europe*, Estocolmo, Moderna Museet, 1999.
- GRŽINIĆ, M.; MILEVSKA, S. y OSTOJIĆ, T. *Strategies of success/Curators Series 2001-2003/Tanja Ostojić*, Belgrado, SKC, 2004.
- HERRMANN, M.; LULIĆ, M.; VUKOVIĆ, S.; SUBOTIĆ, I. y DENEGRI, J. *Belgrade Art Inc. Moments of Change*, Viena, Secession, 2004.
- HOPTMAN, Laura. et al. *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*, Museo del Arte Contemporáneo de Chicago, Chicago. Chicago, 1995.
- KEMPF, Herwig. *Bound/Less Borders: First Outdoors Touring Balkan Project 2002/2003*, Belgrado, Goethe Institute Inter Naciones Belgrade, 2002.
- KOPIČ, V. y TIMOTIJEVIĆ, S. *Private-Public*, Novi Sad, Privatno-Javno, Noviembre de 1993.
- Led Art, Dokumenti vremena 1993-2003* (Documentos del tiempo 1993-2003), Belgrado, Samizdat B92, 2004.
- MERENIK, L. y SUBOTIĆ, I. *Mileta Prodanović/Rolling skies*, Belgrado, Prodajna galerija Beograd, 2004.
- MERENIK, Lidija. *Mileta Prodanović. Pohvala ruci* (Alabanza a una mano), Belgrado, SANU, 1998.
- MITROVIĆ, Katarina; JANJIĆ, Saša y VUKOVIĆ, Stevan. *Mileta Prodanović. Brandopolis*, Belgrado, Centro cultural de estudiantes, 2006.
- OSTOJIĆ, Tanja. et al. *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*, Liubliana, Studio Print, 2009.
- PEJIĆ, Bojana (ed). *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Cologne, König, 2009.
- PEJIĆ, Bojana (ed). *Gender Check: A Reader – Art and Theory in Eastern Europe*, Viena, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2010.
- RADOSAVLJEVIĆ, Darka. *A Look at the Wall, 1994–1996. Artists and Critics*, Belgrado, B92, 1996.
- RAJIČIĆ, N. y MILEKIĆ, Dj. *Kalendari nove umetnosti i savremenog života* (Calendarios del arte emergente y la vida contemporánea), Belgrado, Publikum, 2003.
- SRETENOVIĆ, D. y DIMITRIJEVIĆ, B. *The gaze scenes/SCCA-Belgrade Annual Exhibition*, Belgrado, Fondo Soros para Yugoslavia, 1995.

SRETENović, D. y STOJANOVIĆ, J. *Neša Paripović/Postajanje umetnošću. Radovi 1970-2005*, (Convirtiéndose en Arte/Obra 1970-2005), Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2006.

SRETENović, Dejan. *Hvala Raši Todosijeviću* (Gracias a Raša Todosijević), Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2002,

SRETENović, Dejan. *Raša Todosijević WAS IST KUNST?* Belgrado, Geopoetika, 2002.

ŠUBER, D. y KARAMANIĆ, S. *Retracing Images – Visual Culture after Yugoslavia*, Leiden y Boston, Brill, 2012.

ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Konceptualna umetnost* (Arte conceptual), Novi Sad, El Museo del Arte Contemporáneo de Vojvodine, 2007.

TIMOTIJEVIĆ, Slavko. *Private-Public*, Belgrado, Privatno-Javno, 1993.

VELIČKOVIĆ, V.; SRBLJANOVIĆ, B.; HEGYI, L.; MERENIK, L.; STOKIĆ, J.; BAJIĆ, M. y ĆIRIĆ, M.: *La Biennale di Venezia/Mrdjan Bajić/ Serbian Pavilion/reset_*, Belgrado, Cicero, 2007.

VESIĆ, J. y DOJIĆ, Z. *Political Practices of (Post-)Yugoslav Art. Retrospective 01*. Belgrado, Prelom kolektiv, 2010.

Revistas de Arte:

<http://www.remont.net/files/Remont%20Art%20Files%201.pdf>

<http://www.remont.net/files/Remont%20Art%20Files%202.pdf>

<http://www.remont.net/files/Remont%20Art%20Files%202.pdf>

<http://www.remont.net/files/Godisnji%2002.pdf>

<http://www.remont.net/files/Godisnji%203.pdf>

<http://www.remont.net/files/Godisnji%204.pdf>

<http://www.remont.net/files/Godisnji%205.pdf>

<http://www.remont.net/files/Godisnji%206.pdf>

<http://www.artmargins.com/index.php/home>

Fuentes en internet

<http://www.jovandespotovic.com/>

<http://www.fosserbia.org/>

<http://www.remont.net/>

<http://www.serbiancontemporaryart.info/index.php/rs/>

<https://grupaspomenik.wordpress.com/>

<http://www.seecult.org/>

<http://www.remont.net/>

<https://dezorgbgd.wordpress.com/>

Documentales

-*Geto-Tajni život grada* (Gueto-la vida secreta de la ciudad), Producción Televisión B92, 1996.

-*Sav taj folk* (Todo este folk), el sexto episodio titulado *Volimo te otadžbino naša* (Te queremos, patria nuestra) Producción Televisión B92. 2004.

-*The Revolution Business-World*, 28' 00". Producción: the International Centre on Nonviolent Conflict en los EE.UU. 2011

-*Insajder-(Ne)moć države* (Insider-(No)poder del Estado), tercera parte. Producción Televisión B92, 2009.

11. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Manifestación del 27 de marzo de 1941 bajo el lema ¡Mejor muertos que esclavos! En Subotica (Serbia) / Foto: http://www.gradsubotica.co.rs/suboticki-27-mart-1941-godine/	3
Ilustración 2. La República Federal Socialista de Yugoslavia (RFSY) 1963-1992. / Foto: http://www.cftech.com/BrainBank/GEOGRAPHY/FormerYugoslavia.html ...15	15
Ilustración 3. 1) República Federal de Yugoslavia 1992-2003 / Unión Estatal de Serbia y Montenegro 2003-2006. 2) República de Serbia 2006-2008 / 3) República de Serbia desde 2008, después de la separación de Kosovo/ Fotos:	
1) http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Scg01.png	
2) http://www.balkanex.info/Images/Serbia_map_modern.gif	
3) http://t1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTviierevEi_QAUUpKQYWE3iTdeRq5y3KJqlOVylCb8gvj2y7jFySlzDiQAD	16
Ilustración 4.1, 4.2, 4.3 Kosovo polje, 24 de Abril 1987. /Foto: Led Art, <i>Dokumenti vremena</i> (Documentos del tiempo) 1993-2003, Belgrado, Samizdat B92, 2004, pág. 9.....	17
Ilustración 5. Ejemplo de la estética <i>turbo-folk</i> / Foto: http://static.limundoslike.com/originalslika-6682767.jpg/http://static.limundoslike.com/originalslika-6724391.jpg/http://www.slike.biz/pjevaci/vesna_vukelic_vendi.jpg/http://www.pressonline.rs/upload/boxImageData/2009/10/12/79305/12565_1274587349880_1385847.jpg/http://neobicno.com/slike/jelena_karleusa.jpg	19
Ilustración 6. Raša TODOSIJEVIĆ. <i>Balkan Banquet</i> , Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado 2002 / Foto: cortesía del artista.....	20
Ilustración 7. Grupo MAGNET, <i>FaluSerbia</i> , Belgrado, 1996. Foto: Draško Gagović / Foto: <i>Katalog: O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> (Catálogo: Sobre la normalidad. El arte en Serbia 1989-2001) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005. pág. 230.....	23
Ilustración 8. Phil COLLINS. <i>Young Serbs</i> , 2001, diapositivas de color, dimensión	

variable/Foto: Katalog: <i>O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> (Catálogo: Sobre la normalidad. El arte en Serbia 1989-2001) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005. pág.126.....	24
Ilustración 9. Marina ABRAMOVIĆ. <i>Balkan Baroque</i> , 1997. <i>Performance</i> / Foto: http://www.thedaysofyore.com/blog/wp-content/uploads/2011/12/BALKAN-BAROQUE.jpg	25
Ilustración 10. Ivan GRUBANOV. De la serie <i>Posetilac</i> (Visitante), 2002-2003, (Slobodan Milošević en la Haya) /Foto: cortesía del artista.....	27
Ilustración 11. Grupo Led Art, <i>Devolvamosles la imagen – Con el espejo al cordón</i> , 1997. <i>Performance</i> / Foto: Led Art, <i>Dokumenti vremena</i> (Documentos del tiempo) 1993-2003, Belgrado, Samizdat B92, 2004, pág.132.....	48
Ilustración 12. Grupo Led Art, <i>La reconstrucción del crimen</i> , 1997, <i>Performance</i> en espacio público / Foto: Led Art, <i>Dokumenti vremena</i> (Documentos del tiempo) 1993-2003, Belgrado, Samizdat B92, 2004, pág.158.....	50
Ilustración 13. Ivan GRUBANOV. Del proyecto <i>Haunting Memory</i> pág 10. El edificio del Estado Mayor del Ejército yugoslavo en Belgrado destruido por la OTAN en 29-30 de abril de 1999 / Foto: cortesía del artista.....	58
Ilustración 14. Serbios saludando con tres dedos (saludo que expresa el ortodoxismo serbio) durante las manifestaciones contra el ataque aéreo de la OTAN, 29 de marzo de 1999. Belgrado (Reuters) / Foto: http://rt.com/news/nato-yugoslavia-bombings-photos-737/	59
Ilustración 15. Vesna PAVLOVIĆ, <i>Herzliche Willkommen in Hotel Hyatt Belgrad</i> , 1999, Fotografía en color, 50x75cm / Foto: Del catálogo: <i>O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> . (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 119.....	65
Ilustración 16. Otpor (Resistencia) en las calles y paredes de Belgrado, otoño del 1998. / Foto: Del catálogo: <i>O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> . (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 231.....	67
Ilustración 17. Manifestaciones delante de la Asamblea Nacional de la República	

Federal de Yugoslavia. 5 de octubre del 2000. Belgrado (Beta) / Foto: http://sumadijapress.co.rs/dvanaest-godina-od-5-oktobra/	70
Ilustración 18. Milica TOMIĆ, <i>This is contemporary art!</i> (Esto es arte contemporáneo), 2000. <i>Performance</i> / Foto: Del catalogo: <i>O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> . (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 100.....	89
Ilustración 19. Milica TOMIĆ, <i>Sama</i> (Sola), <i>Video instalación</i> / Foto: Del catalogo: <i>O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> . (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 103.....	90
Ilustración 20. Svetlana Velickovic Ceca y Arkan. Boda. 1995/Foto: http://www.pulsonline.rs/data/images/2011-04-08/7536_ceca-i-arkan----foto-- gallery.jpg	101
Ilustración 21. Ceca y Arkan. /Fotografías del cambio de imagen de la pareja. 1995/ Foto: http://ceca.rs/wp-content/gallery/ceca-i-arkan-slike-i-svadba/ceca-i- arkan.jpg	102
Ilustración 22. Vladan NIKOLIĆ, <i>Ritam</i> (el ritmo), 2001, Videoinstalación, 10', Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado / Foto: Del catálogo: <i>O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> . (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo de Arte Contemporáneo, 2005, pág. 179.....	153
Ilustración 23. Milica TOMIĆ. <i>xy ungelöst – Reconstruction of the Crime</i> , 1996-97, Videoinstalación, 13' / Foto: Del catálogo: <i>O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> . (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 99.....	158
Ilustración 24. Milica TOMIĆ, <i>xy ungelöst – Reconstruction of the Crime</i> , 1996- 97, Videoinstalación, 13' / Foto: Del catálogo: <i>O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> . (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 99.....	159
Ilustración 25. Milica TOMIĆ. <i>Xy ungelöst – Reconstruction of the Crime</i> , 1996- 97, Videoinstalación, 13' / Foto: Del catálogo: <i>O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> . (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 194-195.....	160

Ilustración 26. Tanja OSTOJIC. <i>Naked Life</i> , 2004-08. Video-performance / video- instalación, 24'. Kunstpavillon Innsbruck / Foto: http://www.tqw.at/sites/default/files/press-images/NakedLife_Kaai2.jpg	224
Ilustración 27. Milić de MAČVA. <i>Java besmrtnog grada</i> (La realidad de la ciudad inmortal), 1999, Óleo sobre lienzo, 70x50cm/ Foto: http://www.arte.rs/sr/aukcije/_17_-94/milic_stankovic_milic_od_macve_- 2926/	281
Ilustración 28. Dregan MALEŠEVIĆ Tapi. <i>Tesla</i> , 1994. Óleo sobre lienzo, 80x60cm/ Foto: http://www.department.rs/?gl_pgl=22&gl_pgr=1&prca_folder=3#!prettyPhoto	288
Ilustración 29. Dragoš KALAJIĆ. <i>Vitez svetlećeg reda</i> (El caballero de la orden luminosa), 1987. Óleo sobre lienzo/ Foto: http://www.dragoskalajic.com/slike.html	290
Ilustración 30. Hiperbórea según la mitología griega/ Foto: http://www.badnjak.com/forum/viewtopic.php?f=22&t=880&start=30	298
Ilustración 31. El grupo de los seis artistas: Raša Todosijević, Zoran Popović, Marina Abramović, Gergelj Urkom, Era Milivojević y Neša Paripović en el Centro Cultural de Estudiantes, Belgrado 1972 / Foto: cortesía del artista Raša Todosijević.....	322
Ilustración 32. Raša TODOSIJEVIĆ. <i>Was is Kunst, Marinela Koželj?</i> Galería SKC, Belgrado, 1978, <i>Performance</i> / Foto: cortesía del artista.....	328
Ilustración 33. Raša TODOSIJEVIĆ. <i>Gott liebt die Serben</i> , Museo de Arte Moderno, Liubliana, 2000, Instalación/ Foto: cortesía del artista.....	329
Ilustración 34. Raša TODOSIJEVIĆ. <i>Gott liebt die Serben</i> , Museo de Arte Contemporáneo Belgrado, 1993/ 2002, Instalación/ Foto: cortesía del artista.....	331
Ilustración 35. Raša TODOSIJEVIĆ. <i>Gott liebt die Serben</i> , After the Wall & Aspects - Positionas, Ludwig Museum, Viena, 2000, Instalación/ Foto: cortesía del artista.....	332
Ilustración 36. Era MILIVOJEVIĆ. <i>Supermatizam</i> (Supermatismo), Facultad de Filosofía de Belgrado, 1999, Acción – Instalación/ Foto: http://realitycheck.c3.hu/4.html	335

Ilustración 37. Marina ABRAMOVIĆ. <i>Balkan Baroque</i> , Bienal de Venecia, 1997, fragmento del video instalación/performance / Foto: http://archilista.tumblr.com/post/42424913534/marina-abramovic-balkan-baroque-performance-at	339
Ilustración 38. Marina ABRAMOVIĆ. <i>Dogadjaj sa vatrom-Ritam 5</i> (Suceso con el fuego-Ritmo 5), Belgrado, 1974, <i>Performance</i> / Foto: http://miista.com/marina-abramovic/	341
Ilustración 39. Pedja NEŠKOVIĆ. <i>Kosovka devojka</i> (Dama de Kosovo) ,1990. Acrílico sobre lienzo 188x148 cm, propiedad del autor / Foto: Del catálogo: <i>O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> . (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 38.....	344
Ilustración 40. Mileta PRODANOVIĆ. <i>Birnamaska šuma</i> (El Bosque de Birnam), 1997. Fotografía, mecanismo de reloj, 280x408cm, propiedad del autor / Foto: cortesía del artista.....	346
Ilustración 41. Mileta PRODANOVIĆ. <i>Pilat – devijacija na temu</i> (Pilato – Desviaciones sobre el tema), 1998. Cuchillos, grabado químico, nueve piezas / Foto: cortesía del artista.....	348
Ilustración 42. Mrdjan BAJIĆ. <i>Yugomuzej</i> (El Museo yugoslavo), 1998-2004. B/n fotografía / Del catálogo: La Biennale di Venezia; 52. Esposizione Internazionale d'Arte; Partecipazioni nazionali; Mrdjan Bajić Pedigione serbo reset_.....	351
Ilustración 43. Zdravko JOKSIMOVIĆ, <i>Torzo</i> (Torso), 1997. Terracota, 36x22x12 cm, propiedad privada / Foto: Del catálogo: <i>O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> . (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 26.....	353
Ilustración 44. Dragoslav KRNAJSKI, <i>Oklop za Steinway</i> (Armadura para Steinway), 1994. Chapa de acero, 120x200x145 cm / Foto: cortesía del artista.....	355
Ilustración 45. Nina KOCIĆ. <i>Mirišljavi portret Oskara Vajlda</i> (El retrato fragante de Oscar Wilde), 1996. Jabón, fotografía, 72x56 cm. Propiedad privada / Foto: Del catálogo: <i>O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> . (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 28.....	357

- Ilustración 46. Mirjana DJORDJEVIĆ. *Mesec* (Luna), 1991. Instalación: Serigrafía industrial sobre vidrio, cera en spray, goma, 2R-350 cm: fragmento 2R-28 cm, propiedad de la autora / Foto: Del catálogo: *O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001*. (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 34.....359
- Ilustración 47. Mirjana DJORDJEVIĆ. *Zvezda i senka* (Estrella y sombra), 1994. Acero, estrella: 2R 80x3 cm, sombra: 300x100x3 cm. Propiedad de la autora / Foto: Del catálogo: *O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001*. (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 168-169....360
- Ilustración 48. Dejan ANDJELKOVIĆ y Jelica RADOVANOVIĆ. *Nema nevinih* (Nadie es inocente), 2002. Instalación en espacio público / Foto: Del catálogo: *Narodni Muzej Kruševac; Galerija savremene likovne umetnosti Niš; Jelica Radovanović& Dejan Andjelković* (Museo Nacional de Kruševac; Galería del Arte Contemporáneo de Niš; Jelica Radovanović y Dejan Andjelković), 2003.....362
- Ilustración 49. Saša MARKOVIĆ Mikrob. *Radovi iz Foto-automata* (Serie realizada en fotomatón), 1992. *Happy Gallery*, Belgrado / Foto: Del catálogo: *O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001*. (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág. 219.....365
- Ilustración 50. Dragan PAPIĆ. *BANANACIONALE - Braćo Srbi, evo vam nove zastave* (Hermanos serbios, aquí tenéis una nueva bandera) / Foto: http://www.seecult.org/v/galerija_umetnika/Dragan-Papic/BANANACIONALE_1.jpg.html373
- Ilustración 51. Vladimir PERIĆ-TALENT. *Underground*, 1995. Cuatro fotografías en color, los montículos, las banderas. Dimensiones variables. Propiedad del autor / Foto: cortesía del artista.....375
- Ilustración 52. Vladimir PERIĆ-TALENT. *2D globus* (globo 2D), 2005. 26. Salón de Octubre, Belgrado. Dimensiones variables / Foto: cortesía del artista.....376
- Ilustración 53. Biljana DJURDJEVIĆ, *Stomatološko društvo* (Sociedad Dental), 1996-1998. Óleo sobre lienzo, 230x320 cm. Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado / Foto: cortesía de la artista.....378
- Ilustración 54. Dragan PAPIĆ. *Idiot* (Idiota), 1998. Del calendario *Publikum*.

Fotografía / Foto: <i>Kalendari nove umetnosti i savremenog života</i> (Calendarios del arte emergente y la vida contemporánea) Belgrado, Publikum, 2003, pág. 111.....	382
Ilustración 55. TALENT Factory. <i>Ožičeni covek</i> (El hombre alambrado), 2000. Del calendario <i>Publikum</i> . Fotografía / Foto: <i>Kalendari nove umetnosti i savremenog života</i> (Calendarios del arte emergente y la vida contemporánea) Belgrado, Publikum, 2003, pág. 133.....	383
Ilustración 56. Asociación APSOLUTNO, <i>Dobro veče</i> (Buenas Noches), 1996. Video 8'. Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado / Foto: Del catálogo: <i>O Normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001</i> . (Sobre la normalidad. El arte en Serbia) Belgrado, Museo del Arte Contemporáneo, 2005, pág.198-199.....	388
Ilustración 57. Grupo Led Art, Cartel <i>Arte congelado</i> , 1993. / Foto: Led Art, <i>Dokumenti vremena</i> (Documentos del tiempo) 1993-2003, Belgrado, Samizdat B92, 2004, pág. 47.....	391
Ilustración 58. Grupo Led Art, Tarjetas postales, 1993. / Foto: Led Art, <i>Dokumenti vremena</i> (Documentos del tiempo) 1993-2003, Belgrado, Samizdat B92, 2004, pág. 47.....	392
Ilustración 59. Grupo Led Art: Jovan ČEKIĆ. <i>Summertime Blues</i> , 1993. Hielo, zapatillas. 40x40x10cm / Foto: Led Art, <i>Dokumenti vremena</i> (Documentos del tiempo) 1993-2003, Belgrado, Samizdat B92, 2004, pág. 45.....	392
Ilustración 60. Grupo ŠKART. <i>Pomoćni bonovi za opstanak</i> (Bonos adicionales para la supervivencia), 1997-2000. Acción / Foto: http://www.cincplug.com/skart/glasnik.php	395
Ilustración 61. Grupo ŠKART. <i>Tuge</i> (Tristezas), 1992-1993. Acción / Foto: http://www.cincplug.com/skart/glasnik.php	395
Ilustración 62. Zoran TODOROVIĆ. <i>Šum</i> (Murmullo). 1998. Video 30'. Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado / Foto: cortesía del artista.....	398
Ilustración 63. Dren MALIQI. <i>Licem u lice</i> (Cara a cara). 2008. Galería Kontekst, Belgrado / Foto: http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=23	425

- Ilustración 64. Tanja OSTOJIC. *Illegal Border Crossing*. 2000. Acción (duración 3 días) Foto-instalación. Ubicación: frontera del espacio Schengen, frontera entre Eslovenia y Austria / Foto: *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojic*, Liubliana, Studio Print, 2009, pág. 36-37.....433
- Ilustración 65. Tanja OSTOJIC. *Waiting for a Visa*. 2000. *Situationist performance* (duración: 6 horas), foto-instalación. Ubicación: Embajada de Austria en Belgrado. Fotos: Tanja Ostojic y Nenad Andrić/ Foto: http://www.artribune.com/2012/06/tanja-ostojic-e-la-politica-del-corpo/08_waiting-for-a-visa/434
- Ilustración 66. Tanja OSTOJIC. *Looking for a Husband with an EU Passport*. 2000-05. *Participatory web project / combined media installation/* Foto: *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojic*, Liubliana, Studio Print, 2009, pág. 43.....435
- Ilustración 67. Tanja OSTOJIC. *Untitled / After Courbet (L'origine du monde)*, 2004. Fotografía en color, 46x55cm / Foto: <http://gs.udk-berlin.de/stipendiaten/tanja-ostojic/>436
- Ilustración 68. Ivan GRUBANOV. De la serie *Visitante*, 2002-2003. Slobodan Milošević en la Haya / Foto: cortesía del artista.....445
- Ilustración 69. Monumento a las víctimas de la guerra y los defensores de la patria 1990-1999 en Belgrado, erigido en 2012 / Foto: <http://www.beobuild.rs/visuals/data/media/1/120323-SATRG-07.jpg>453
- Ilustración 70. Grupo SPOMENIK. (Nebojša Milikić, Milica Tomić y Branimir Stojanović). *Politics of Memory*. 2007. Objeto participativo/monumento distributivo. Bienal de Praga / Foto: <http://milicatomic.wordpress.com/works/politics-of-memory/>455
- Ilustración 71. Grupo SPOMENIK. Octubre de 2008. Caja utilizada durante la conferencia, llamada *Suchey-Brooks Male Age Determination System*. Podrinje Proyecto de Identificación, conferencia de Dragan Vučetić, antropólogo forense senior de la Comisión Internacional sobre Personas Desaparecidas (ICMP) en Bosnia-Herzegovina, Tuzla. Aula N° 2. Editorial del periódico *Matemas de Re-asociación*, Belgrado. Foto: Milica Tomić / Foto: http://www.forensic-architecture.org/wp-content/uploads/2014/05/P17_1.jpg475

Ilustración 72. Grupo SPOMENIK. <i>Matemas de Re-asociación</i> . 2008. La bolsa de plástico con una selección de la muestra analizada por el experto forense asignado al caso. Comisión Internacional sobre Personas Desaparecidas (ICMP) en Bosnia-Herzegovina, Tuzla. Foto: Milica Tomić / Foto: http://www.forensic-architecture.org/wp-content/uploads/2014/05/P17_12.jpg	478
Ilustración 73. Última generación de pioneros. Año 1989. La artista aparece la quinta por la izquierda, en la fila superior.....	516
Ilustración 74. Gordana MILANOVSKI. <i>El desayuno europeo 1</i> , 2010. Técnica mixta sobre lienzo, 146x114 cm.....	519
Ilustración 75. Gordana MILANOVSKI. <i>El desayuno sobre la hierba 1</i> , 2010. Técnica mixta sobre lienzo, 146x114 cm.....	520
Ilustración 76. Gordana MILANOVSKI. <i>Hundir la flota 5</i> , 2010. Técnica mixta sobre lienzo, 146x114 cm.....	521
Ilustración 77. Gordana MILANOVSKI. <i>Conmemoracion 2</i> , 2010. Técnica mixta sobre lienzo, 146x114 cm.....	522
Ilustración 78. Gordana MILANOVSKI. <i>Pioneros vigilados</i> , 2008. Técnica mixta sobre cartón, 50x70 cm.....	527
Ilustración 79. Gordana MILANOVSKI. <i>Muerte del Comunismo</i> , 2010. Instalación, dimensiones variables.....	528
Ilustración 80. Gordana MILANOVSKI. <i>Esperando la OTAN</i> , 2010. Escultura en hierro soldado, 100x90x57cm.....	529
Ilustración 81. Gordana MILANOVSKI. <i>Bombardeo por la Paz</i> , 2010. Relieve, 80x80cm. El escudo OTAN-ONU sustituye al antiguo escudo del país desmembrado (fotomontaje).....	530
Ilustración 82. Gordana MILANOVSKI. <i>Espacio para los cerdos de la UE</i> , 2010. Instalación, dimensiones variables.....	531